MARALIZ DE CASTRO VIEIRA CHRISTO

Pintura, história e heróis no século XIX:
Pedro Americo e "Tiradentes Esquartejado".

Tese de Doutoramento apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Junior.

Este exemplar corresponde à redação final da tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 04 de novembro de 2005.

Banca

Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Junior (orientador)

Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli (membro)

Prof. Dr. Guilherme Simões Gomes Júnior (membro)

Profª Drª Leila Mezan Algranti (membro)

Profª Drª Maria Luisa Luz Tavora (membro)

Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas (suplente)

Prof. Dr. Marcos Tognon (suplente)

Prof. Dr. Luciano Migliaccio (suplente)

Novembro 2005

BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO
COLEÇÃO
UNICAMP

DADE BC
CHAMADA
T/UNICAMP
Ch65p
EX
TBO BC/ 67088
C. 16-P-200
C ☐ D ☒
EÇO 11,00
TA 12/12/05
CPD
BD. 374342

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

C 465 p

Christo, Maraliz de Castro Vieira
Pintura, história e heróis no século XIX : Pedro Américo e "Tiradentes Esquartejado" / Maraliz de Castro Vieira Christo. -- Campinas, SP : [s. n.], 2005.

Orientador: Jorge Coli.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Américo, Pedro, 1843-1906. 2. Tiradentes, 1746-1792. 3. Ídolos e imagens. 4. Arte brasileira – História. I. Coli, Jorge, 1947- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.

(mfbm/ifch)

Palavras-chave em inglês (Keywords): Iconography.
Brazilian art - History.

Área de Concentração: História Social

Titulação: Doutorado em História

Banca examinadora: **Prof. Dr. Jorge Coli (orientador)**
Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli (membro)
Prof. Dr. Guilherme Simões Gomes Júnior (membro)
Profª Drª Leila Mezan Algranti (membro)
Profª Drª Maria Luisa Luz Tavora (membro)
Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas (suplente)
Prof. Dr. Marcos Tognon (suplente)
Prof. Dr. Luciano Migliaccio (suplente)

Data da defesa: 04 de novembro de 2005.

A Jorge Coli, que me ensinou a ver.
A Guilherme, meu grande amor.

Agradecimentos

Todo trabalho humano é um ato coletivo; nossa capacidade de agradecer é infinitamente menor à ajuda recebida.

Ao orientador prof. Dr. Jorge Coli, pelo entusiasmo com o qual acolheu o projeto, assim como pelas oportunidades de desenvolvimento intelectual e profissional que me proporcionou.

Aos membros da banca, Prof. Dr. Guilherme Simões Gomes Júnior, Profª Drª Leila Algranti, Profª Drª Maria Luisa Luz Tavora, Prof. Dr. Tadeu Chiarelli e Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas, particularmente aos professores Leila e Guilherme pela leitura atenta da tese no exame de qualificação, assim como a Luiz Dantas pelas profícuas conversas.

Aos professores do Departamento de História da UNICAMP, pelo estimulante convívio durante o curso.

Aos colegas do Departamento de História da Universidade Federal de Juiz de Fora, pelo incentivo e liberação dos encargos didáticos, apesar da sobrecarga de trabalho que isso significou.

A CAPES, pela concessão da bolsa do Programa de Incentivo à Capacitação Docente (PICDT).

A Foundation GETTY e ao Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), na pessoa de seus diretores Alain Schnapp, Michel Laclotte e Jean-Marc Poinsot, pela bolsa e pelo acolhimento que permitiram a pesquisa em Paris por um ano.

A Philippe Sénéchal, meu *directeur de recherche* no INHA, pela orientação segura, principalmente quanto às fontes na França e na Itália.

A Monica Preti Hamard e Zahia Rahmani, pesquisadoras ligadas ao INHA, pelo incentivo e apoio.

Aos bolsistas estrangeiros do INHA, por compartilharem sua alegria e juventude: Andrea Milanese (Itália), Augustina Rodriguez-Romero (Argentina), Barbara Mussetti (Itália), El Hadji Malick Ndiaye (Senegal), Isabel Plante (Argentina), Nasheli Jimenez Del Val (México) e Silvia Silvestri (Itália).

A Emmanuelle Opigez, pela atenção para com os brasileiros no INHA.

A Elaine Dias e Vivian da Silva Paulitsch, por dividirem a experiência da UNICAMP e INHA.

Ao prof. Bruno Foucart, pela possibilidade de assistir a seu curso *Actualité de la recherche en histoire de l'art du XIXème siècle*, na Sorbonne-Paris IV, e debater com seus alunos da pós-graduação minha pesquisa, como também a seus orientandos Elfi Bronsard e Martin Kiefer, pela troca de informações.

Aos professores François Pouillon (l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris) e François de Vergnette, pelas informações sobre os artistas Horace Vernet e Jean-Paul Laurens, respectivamente.

A Gianpaolo de Figueiredo Montesi, bisneto de Pedro Americo, residente em Florença, por ter-me recebido gentilmente em sua casa e franqueado o acesso à documentação do pintor.

Ao artista Ernesto Frederico Scheffel, por compartilhar sua admiração por Pedro Americo e colocar-me em contato com a família do pintor, em Florença.

A Claire Constans, pelo acesso às salas relativas ao século XIX, infelizmente fechadas ao público, e aos arquivos do Musée du Château de Versailles.

A Carlo Sisi, diretor da Galleria d'Arte Moderna do Palazzo Pitti, em Florença, pelo acesso aos arquivos.

Aos pesquisadores da Escócia e do Peru, que auxiliaram na pesquisa sobre William Wallace e Tupac Amaru II; o lado bom da globalização.

A solidariedade de Fadheela Alnajjar e Dominique Ruller, principalmente quando quebrei o tornozelo em Paris.

Aos brasileiros que encontrei na França: Júlio César Magalhães de Oliveira, Lorena Féres da Silva Telles, Mirian Viviana Gárate e Olgária Mattos, pela amizade e carinho.

As professoras da EBA- UFRJ: Ângela Ancora da Luz, Maria Luisa Luz Tavora e Sônia Gomes Pereira, com quem, em 1993, dividi as minhas primeiras inquietações sobre o quadro de Pedro Americo.

A Liana Ruth Bergstein Rosemberg, pesquisadora sobre Pedro Americo, pelas informações iniciais.

A Camila Dazzi, Elisabete Leal e Hugo Xavier Guarilha, pela disponibilidade em compartilhar pesquisas em andamento.

A Luciane Ferreira Costa, Mirian N. Seraphin e Renato Palumbo Dória, por auxiliarem, em alguns momentos, na pesquisa das fontes.

A Sandro Donatello Teixeira e Luiz Carlos Baptista de Figueiredo, pelos depoimentos.

Aos pesquisadores ligados ao tema da Conjuração Mineira, João Pinto Furtado (UFMG), Ronald Polito (UFOP) e Thais Nívia de Lima e Fonseca (UFMG), pela troca de informações.

A Dalton Mazierio (Fundação Bienal de São Paulo), Eugênia Giorini Esmeraldo (MASP), Maurício Vicente Ferreira Jr. (Museu Imperial de Petrópolis), Mônica e Pedro Xexéo (Museu Nacional de Belas Artes), assim como a Solange Ferraz de Lima (Museu Paulista – USP), pela competência e atenção com que me receberam.

Aos funcionários do Museu Mariano Procópio, que, apesar do abandono do poder público nos últimos tempos, mantêm vivo o museu.

A todas as instituições nas quais pude pesquisar.

A Ernesta Zamboni e Helenice Ciampi, por me receberem, por várias vezes, em São Paulo.

Ao incentivo e ajuda dos amigos de Juiz de Fora: Jorge Arbach, Leda Maria de Oliveira, Lúcia Cyranka, Lucy Magalhães, Neysa Campos, Newton Barbosa de Castro (*in memoriam*) e Walquíria de Araujo Cardoso do Valle.

A minha família, pelo apoio, e a Guilherme, que só me faz crescer.

Resumo

A tela *Tiradentes esquartejado*, de Pedro Americo, produzida em 1893, pertencente ao acervo do Museu Mariano Procópio de Juiz de Fora (Minas Gerais - Brasil), representa, em grande formato, o corpo esquartejado do protomártir da República brasileira, executado em 1792 por crime de lesa-majestade, acusado de liderar um movimento pela Independência do Brasil. A leitura iconográfica da tela acentua a gênese de seu processo criativo, identificando a proposta inicial do artista em apresentar *Tiradentes esquartejado* não como tela isolada, mas compondo uma narrativa sobre a Conjuração Mineira, estruturada na forma de tragédia, enfatizando a fragilidade do movimento. A tela insere-se nos dilemas da criação do panteão nacional republicano, em pleno ocaso da pintura histórica na cultura ocidental. As vicissitudes da produção, circulação e recepção da imagem permitem compreender seu esquecimento por mais de meio século e atualidade. A análise do método de trabalho de Pedro Americo denota o intenso diálogo com a história da arte, assim como o processo de desconstrução dos heróis no conjunto da obra do artista, enfatizando sua consonância com a pintura internacional do final do século XIX e originalidade.

Résumé

La toile *Tiradentes écartelé* de Pedro Americo, peinte en 1893, appartient à la collection du Musée Mariano Procópio de Juiz de Fora (Minas Gerais - Brésil). Elle représente, en grand format, le corps écartelé du protomartyre de la République brésilienne, exécuté en 1792 pour crime de lèse-majesté, accusé de commander un mouvement pour l'indépendance du Brésil. La lecture iconographique de la toile souligne la génèse de son processus créateur,

tout en identifiant la proposition initiale de l'artiste de présenter *Tiradentes écartelé* non en tant que toile isolée mais comme une narration de la Conjuration "Mineira", structurée sous la forme d'une tragédie qui révèle la fragilité du mouvement. La toile s'insère dans les débats de la création du panthéon national républicain, en plein déclin de la peinture historique dans la culture occidentale. Les vicissitudes de la production , de la circulation et de la réception de l'image nous mènent à comprendre l'oubli dont cette toile a été victime pour plus d'un demi siècle ainsi que son actualité. L'analyse de la méthode de travail de Pedro Americo étonne aussi bien pour son intense dialogue avec l'histoire de l'art que pour son processus de déconstruction des héros dans l'ensemble de son oeuvre, en soulignant sa consonance avec la peinture internationale de la fin du XIXe siècle et son originalité.

Abstract

The painting *Tiradentes esquartejado* (Tiradentes Lacerated) by Pedro Américo was painted in 1893 and now belongs to the Mariano Procópio Museum in Juiz de For a. It portrays the lacerated body of a proto martyr of the Brazilian republic who was executed in 1792 for treason, after being accused of leading a conspiracy against the Portuguese Empire for the independence of the country. The iconographical analysis of the painting highlights the genesis of its creative process, identifying the artist's initial proposal in exhibiting *Tiradentes Esquartejado* not as a single painting, but as part of a narrative on the "Conjuração Mineira"(Conspiracy in Minas Gerais), shaped into a tragedy, thus stressing the fragile feature of the movement. The painting is part of the dilemmas of creation of the national republican pantheon, exactly when historical painting in western culture is at its end. The vicissitudes of production, circulation and reception of the painting makes it possible for us to understand why it was forgotten for over half a century and also its up-to-dateness. The analysis of Pedro Americo's working method impresses for its intense dialogue with the history of art, as well as the heroes' deconstruction process in the artist's works, stressing his consonance with the international painting of the end of the 19th century and its originality.

Sumário

Introdução **1**

Preâmbulo **11**

1 A visibilidade tardia **13**

1.1 Releituras da História da arte 13
1.1.1 A participação em exposições 13
1.1.2 A fortuna crítica da obra 20

1.2 Releituras artísticas 26
1.2.1 Arlindo Daibert, *Açougue Brasil* (1978) 27
1.2.2 Sandro Donatello Teixeira, *O massacre de Tiradentes* (1976, 1991) 32
1.2.3 Wesley Duke Lee, *Mantenha a liberdade quae sera tamen* (1979) 34
1.2.4 Adriana Varejão, *Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho* (1998) 36

1.3 Releituras da política 40
1.3.1 A cultura de massa 40
1.3.2 *Pátria amada esquartejada* 47

2 A narrativa proposta por Pedro Americo: o fracasso antes da repressão **53**

2.1 A série sobre a Conjuração mineira 53

2.1.1 *"A cena idílica de Gonzaga a bordar, a fio de ouro, o vestido nupcial de sua Marília"* 62
2.1.1.1 A origem do tema 63
2.1.1.2 A memória de Tomás Antônio Gonzaga, no séc. XIX 66
2.1.1.3 Um homem bordando 84

2.1.2 *"A mais importante das reuniões dos conjurados"* 91
2.1.2.1 A origem do tema 92

2.1.2.2 Conjurados e iluministas 98
2.1.2.3 A representação de uma conjura 105
2.1.2.4 A representação de um traidor 111

2.1.3 A morte de Cláudio Manuel da Costa e a Prisão de Tiradentes 115

2.1.4 *"Tiradentes supliciado"* 118
2.1.4.1 A origem do tema 118
2.1.4.2 O martírio cristão 123

2.2 O sentido da narrativa 130
2.2.1 Pedro Americo e Portinari 133
2.2.2 Pedro Americo e João Câmara 136
2.2.3 Pedro Americo e Joaquim Pedro 141

2.3 Um quadro para museu 147

3 O enfraquecimento do herói na pintura histórica brasileira 155

3.1 A pintura histórica de Pedro Americo e o lugar do herói 155
3.1.1 *Batalha de Campo Grande* 156
3.1.2 *Batalha de Avahy* 165
3.1.3 *Independência ou morte* 166

3.2 A subversão da imagem do herói no Brasil, um caso paralelo: os bandeirantes na pintura de Henrique Bernardelli 168

4 A inserção da pintura histórica de Pedro Americo na pintura internacional 195

4. 1 As referências 197
4.1.1 *Batalha de Campo Grande* 199
4.1.2 *Batalha de Avahy* 205
4.1.3 *Independência ou morte* 214
4.1.4 *Tiradentes Esquartejado* 215
4.1.5 O discurso sobre o plágio 220

4.2 O herói e a explicitação da violência 228

4.2.1 O herói na pintura de batalha 228
4.2.1.1 Horace Vernet 228
4.2.1.2 Léon Cogniet 232
4.2.1.3 O papel da guerra franco-prussiana nas mudanças do herói na pintura militar 234

4.2.2 A explicitação da violência na pintura histórica 239
4.2.2.1 Paul Delaroche e Jean-Paul Laurens: a morte em suspensão 239

4.2.2.2 A fragmentação do corpo: alguns exemplos relevantes
Jean-Léon Gérôme (1824-1904), Henri Regnault (1843-1871),
Georges Clairin (1843-1919), Paul-Joseph Jamin (1853-1903),
Georges-Antoine Rochegrosse (1859-1938) e Léon Bonnat (1833-1922)..... 242

4.3 A imagem inexistente: heróis esquartejados William Wallace e Tupac Amaru II 260

5 A fragmentação do corpo e a recepção de *Tiradentes esquartejado* 271

5.1 A iconografia do esquartejamento 271
5.1.1 Pere Garcia de Benaverri e Cesare Sermei 274
5.1.2 Jacques Callot e Goya 278

5.2 A fragmentação do corpo na obra de Pedro Americo 280
5.2.1 As batalhas 281
5.2.2 *Judith e Holofernes* 282
5.2.3 *Tiradentes esquartejado* 283
5.3 A recepção de *Tiradentes esquartejado* em 1893 290
5.3.1 A defesa de Pedro Americo 291
5.3.2 A controvérsia entre o Barão de Homem de Mello e Carlo Parlagreco 295
5.3.3 "Maria de Macedo da Silva Xavier" 302
5.3.4 A venda do quadro 306

Considerações finais 311

Documentação iconográfica 325

Fontes e Bibliografia 337

Anexo de imagens ..... (volume à parte)

Introdução

Para nós, crianças mineiras de Juiz de Fora, a imagem de Tiradentes passava por uma cruel deformação: no imenso quadro de Pedro Américo do Museu Mariano Procópio a carne do mártir esquartejado lembrava, fatalmente, as postas sanguinolentas dependuradas nos ganchos dos açougues. Tal imagem era, contudo, resgatada por aquela que os nossos cadernos escolares exibiam na capa e na contracapa: a de um homem vestido com uma túnica branquíssima, que associávamos a Jesus Cristo. O triângulo – símbolo da Inconfidência, acompanhado da palavra "Tamen" nos fazia vislumbrar um mundo cabalístico, acima da nossa compreensão. Virando o caderno tínhamos, então, a síntese de tudo: o mapa de Minas Gerais, perfil de um rosto com nariz avantajado e, abaixo dele, quase no rodapé, uma frase cuja autoria jamais nos foi revelada: "Minas tem um coração de ouro, engastado num peito de ferro". Todo esse conjunto, Tiradentes, o triângulo, o mapa e, sobretudo, a idéia de um coração de ouro pulsando numa armadura de ferro, nos devolviam o sentido poético que, de certa forma, o realismo do quadro de Pedro Américo e o próprio nome do personagem (as extrações de dente, na época, ainda se faziam com boticão), retiravam. Fundíamos ao herói o ouro, o ferro, as pedrarias incrustados no solo. Por direito de nascimento éramos os donos do herói e os donos da terra. Tiradentes e Minas se amalgamavam inexoravelmente e, pelo resto de nossas vidas, onde quer que estivéssemos, conservaríamos o sentimento desta fusão. Minas ficaria, sempre, como um território espiritual e a figura de Joaquim José seria o reduto de uma pureza porfiada, aval e garantia de nossa identidade. [1]

---

[1] JARDIM, Rachel, "Tiradentes", in: SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo, SOUZA, Eneida Maria de, MIRANDA, Wander Melo (org.) *Minas de liberdade*. Belo Horizonte: Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 1992, p. 83-84.

A distância entre a minha geração e a de Raquel Jardim, autora do texto acima, não modificou o espanto que as crianças de Juiz de Fora, até hoje, manifestam diante do quadro de Pedro Americo, *Tiradentes esquartejado*. Provavelmente, foi a primeira grande tela que meus olhos viram. Não me recordo de meus sentimentos iniciais, mas, antes de saber quem era Tiradentes ou Pedro Americo, sabia do quadro e compartilhava com ele um estranho prazer de ver os parentes de longe, se assustarem, levados a conhecer o Museu Mariano Procópio. Mas nossa relação na juventude não foi mórbida, obcecada, sequer constante; infelizmente a freqüentação ao museu ainda não era um hábito e tampouco tínhamos tantos parentes.

Voltamos a nos encontrar no ano de seu centenário, 1993. Eu, professora de História da Arte da Universidade Federal de Juiz de Fora. Participando de um congresso sobre a América Latina, apresentei uma pequena comunicação relativa à pintura histórica, onde analisei, através de dois exemplos, *Miranda en La Carraca* (1896), do venezuelano Arturo Michelena, e *Tiradentes esquartejado* (1893), de Pedro Américo, o diálogo estabelecido pelos pintores com a obra de Jacques-Louis David (1748-1825). No caso de *Tiradentes esquartejado*, comparava-o com *Marat assassiné* (1793), ícone do sacrifício de um herói revolucionário[2]. Em 1998, instigada por colegas a publicar um artigo sobre o quadro, estudei a recepção da obra, pesquisando alguns jornais da época, levantando hipóteses sobre a rejeição imposta pela crítica[3]. O referido artigo aproximou-me de um antigo conhecido, o prof. Jorge Coli, que me estimulou a transformar os encontros fortuitos que mantinha com a obra de Pedro Americo numa pesquisa densa e sistemática, recebendo-me, em 2001, no doutorado em História da UNICAMP.

Essa introdução pessoal ajuda a entender o lugar a partir do qual nossa tese foi concebida e a importância que atribuímos ao contato direto com a obra de arte. A tese se circunscreve ao quadro de Pedro Americo de Figueiredo e Mello (1843-1905), *Tiradentes esquartejado*[4], datado de 1893, pertencente ao acervo do Museu Mariano Procópio. Hoje, sua imagem, divulgada pelos livros didáticos e enciclopédias, é normalmente associada a um

---

[2] CHRISTO, Maraliz de C. V. "A pintura histórica na América Latina." In: BESSA, Pedro (org.). *Integração Latino-Americana.* Juiz de Fora: UFJF, Belo Horizonte: FAPEMIG, 1993. p. 331-332.
[3] "O esquartejamento de uma obra: a rejeição ao Tiradentes de Pedro Américo". *LOCUS*: revista de história. Juiz de Fora: Núcleo de História Regional e EDUFJF, v.4, nº2, dez.1998. p.143-167.
[4] 270x165 cm.

discurso oficial sobre o papel de Tiradentes na Conjuração Mineira e vista como um dos pilares para a cristianização do herói, por transferir para a representação política elementos do martírio cristão. A visibilidade adquirida pela obra, a partir da década de 1970, ignora tanto o seu processo de construção no início da República, quanto as vicissitudes de sua circulação e recepção ao longo do século XX.

Exposto pela primeira vez no Rio de Janeiro, em 1893, o quadro não foi bem aceito por parte da crítica carioca que o considerou desrespeitoso ao herói. Adquirido pelo Município de Juiz de Fora (MG) e, posteriormente, doado ao Museu Mariano Procópio, o quadro não circulou como imagem, fixando-se na memória da Conjuração Mineira muito recentemente.

A historiografia sobre Pedro Americo enfoca o pintor oficial do Império - conhecido por seus quadros referentes à Guerra do Paraguai e, principalmente, por *Independência ou morte*, o grande ícone da pintura brasileira, ao lado da *Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles –, ignorando sua produção do período republicano. Quando muito, *Tiradentes esquartejado* é citado no rol dos quadros produzidos no final de sua vida. Apenas os autores que se debruçam sobre a iconografia de Tiradentes dedicam alguns parágrafos à tela, repetindo informações básicas contidas na obra do biógrafo do artista, o embaixador e genro, J. M. Cardoso de Oliveira, de 1943.

Quadro único na pintura brasileira e mesmo ocidental, por representar em grande tela o corpo de um herói nacional aos pedaços, *Tiradentes esquartejado* insere importantes questões para o entendimento dos dilemas da pintura histórica no final do século XIX.

No Brasil, o quadro inclui-se no contexto de "fabricação" dos heróis republicanos, que culmina com a sacralização de Tiradentes, a partir dos trabalhos de dois de seus antigos alunos: Décio Villares e Aurélio de Figueiredo. Tal preocupação com os heróis praticamente não existia no Império, haja vista os debates no interior do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro concentrarem-se no entendimento da nova nação e do povo brasileiros, assim como na defesa da monarquia, consubstanciada na figura do Imperador, este, sim, alvo de culto.

No âmbito internacional, *Tiradentes esquartejado* situa-se na trajetória de desconstrução do herói, iniciada pelos pintores franceses Gros (1771-1835) e Delacroix (1798-1863), seguidos por Horace Vernet (1789-1863), Paul Delaroche (1797-1856) e

Jean-Paul Laurens (1838-1921), assim como pela pintura militar, após a derrota francesa de 1870, e pela geração mais próxima a Pedro Americo - Henri Regnault (1843-1871), Georges Clairin (1843-1919), Paul-Joseph Jamin (1853-1903) e Georges-Antoine Rochegrosse (1859-1938). Nesse desmonte, o herói, que reinava absoluto nas telas do período napoleônico, terá sua vitória comprometida pela visão dos cadáveres aglomerados no primeiro plano, até ser substituído pela dor do herói-anônimo, vencido. Mesmo a glorificação do herói-vítima passará por processo de deterioração, quando deixará, por sua vez, de ser o elemento principal para tornar-se, a partir de seu corpo vilipendiado, simples testemunha da barbárie do agressor.

A localização do quadro de Pedro Americo nesse processo não é simples. Embora possa ser lido apenas como uma denúncia da repressão colonial – o que o transformaria mais em testemunha da barbárie repressiva do que em afirmação dos ideais de liberdade - , não pretende ser anedótico. O artista dignifica o herói ao reunir referências ao martírio cristão e à memória do movimento jacobino, pela aproximação com *Marat assassiné* (1793), de Jacques Louis David. Entretanto, o quadro possui elementos contraditórios que dificultam e, ao mesmo tempo, enriquecem sua compreensão; subverte sua própria leitura positiva, expondo o corpo fragmentado. Ao representar o esquartejamento, o artista impede a associação construída pelo movimento republicano entre Conjuração Mineira, Independência e a própria República. O quadro congela a morte e impede a "ressurreição" dos ideais do herói.

O ponto principal de nosso procedimento metodológico repousa no embate direto e livre com a obra de arte, numa perspectiva iconográfica. A partir de questões suscitadas pelo quadro *Tiradentes esquartejado*, dirigimos nossa atenção para a História da Arte, procurando entendê-lo em seu interior, através de análises comparativas. A escolha das obras para análise obedece a três critérios: primeiro, obras cujas relações são evidentes (Pedro Americo se apropriou de elementos constitutivos de outras obras, que sabemos ter conhecido); segundo, obras que pertencem ao substrato cultural de sua época e permitem perceber as opções do artista e sua sensibilidade - nesse caso, privilegiamos a análise comparativa dentro de um mesmo tema (o que Panofsky chamou de História dos tipos) -; terceiro, obras, as mais diversas, de sua época ou não, conhecidas por ele ou não, selecionadas de forma bastante subjetiva, mas que, contrastadas às obras de Pedro Americo,

nos ajudam a tornar mais claro ao leitor o argumento que desenvolvemos. Tenho consciência do caráter quase aleatório do terceiro critério, onde o contraponto da minha cultura com a de Pedro Americo fica mais evidente. Se outros fossem os autores dessa tese, outras, forçosamente, seriam as escolhas.

Procuramos não restringir as análises a apenas algumas obras mais conhecidas, incorporando artistas, hoje, pouco celebrados, porém muito atuantes na segunda metade do séc. XIX. Cabe salientar a dificuldade em se trabalhar com os artistas contemporâneos de Pedro Americo, obviamente não ligados ao impressionismo e pós-impressionismo. Embora superada a fase em que as obras desses artistas eram renegadas às reservas técnicas dos museus, por desagradarem ao gosto moderno, ainda são poucas as monografias sobre eles. Nesse aspecto, a tese traz uma contribuição importante na percepção do universo de diálogo possível de Pedro Americo, difícil de ser avaliado a partir das fontes disponíveis no Brasil.

Será através da aproximação "vertiginosa" das imagens, da quase saturação, própria a uma abordagem iconográfica, que nutriremos nosso olhar, para melhor avaliarmos *Tiradentes esquartejado*. Aliada à análise comparativa das obras, buscamos confrontá-las aos textos da crítica e da historiografia, num movimento incessante de imagem-texto, do particular para o geral, retornando ao particular.

Sublinhamos, como norteadores de nosso trabalho, os caminhos trilhados por Panovsky, Carlo Ginzburg, Michael Baxandall, Daniel Arasse e Jorge Coli. Caminhos diversos, contudo convergentes no respeito à obra de arte e na recusa a generalizações pretensamente seguras. Para os autores citados, a obra não é um pretexto visando o estudo de um mundo que lhe é exterior. Suas pesquisas apontam para a riqueza do confronto da obra de arte com a sociedade, através de estudos específicos, envolvendo fontes diversas. Para Baxandall, em *O olhar renascente, pintura e experiência social na Itália da Renascença* [5], um quadro é o documento de uma atividade visual desenvolvida no interior de uma sociedade, em um momento histórico específico. Visando compreender uma pintura, Baxandal indaga sobre a vida cotidiana, examina contratos, cartas, registros de contabilidade, estuda o mercado de arte, os termos utilizados pela crítica, os modos de fruição... Vale a pena frisar que, a cada passo, Baxandal volta aos elementos internos à

[5] BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente, pintura e experiência social na Itália da Renascença.* Rio de Janeiro: Paz e terra, 1991.

obra, mostrando a interação complexa entre a sua produção e a sociedade; em nenhum momento usando-a como mera ilustração. Para Baxandal, é necessário estudar tanto a obra quanto o olhar que a constrói e decodifica. Jorge Coli, preocupado com essa mesma questão, se interroga: *Como vencer os escolhos de uma análise que exige os próprios meios mentais da cultura na qual o artista encontrava-se banhado? Buscando alimentar-se dessa cultura* [6]. Carlo Ginzburg, apenas como exemplo de seus inúmeros trabalhos nessa área, em *Indagações sobre Piero* [7], decifrou problemas iconográficos envolvendo obras de Piero della Francesca, pesquisando em arquivos as origens das encomendas; ou, no ensaio "Ticiano, Ovídio e os códigos da figuração erótica no século XVI" [8], estudou as vulgarizações do texto de Ovídio, objetivando identificar as fontes iconográficas para *Perseu e Andrômeda*. Entretanto esse mergulho na cultura de uma época, a partir das fontes mais diversas, tem como limite a obra de arte analisada, como Panovsky já havia assinalado[9]. Daniel Arasse, em seu livro *On n'y voit rien*, construiu diálogos ficcionais entre historiadores, advertindo para o perigo da supervalorização dos textos nas análises das obras. No primeiro, uma suposta "Giulia" estuda o quadro de Tintoreto, *Marte e Vénus surpreendidos por Vulcano*, como uma alegoria a favor do casamento (Vulcano não encontrando o amante, reconcilia-se com a esposa), apoiando-se na circulação de textos valorizadores do matrimônio, em Veneza, naquele período. Arasse, advogando posição totalmente contrária - simplesmente porque o próprio quadro ridiculariza o marido ao expô-lo deitando-se com a esposa após encontrá-la nua, ignorando os latidos de um cachorrinho que insiste em denunciar o amante, escondido sob a mesa - escreve:

> *Son article est impeccable et, franchement, le contexte qu'elle suggère me paraît plus pertinent, plus convaincant que les références que tu as invoquées de ton côté. Mais, à la limite, peu importe. Ce que je trouve plus significatif, c'est que je n'ai pas eu besoin de textes pour <u>voir</u> ce qui se passe dans le tableau (...) C'est peut-être là l'essentiel de ce qui nous sépare. On dirait que tu pars des textes, que tu as besoin de textes pour interpréter les tableaux, comme si tu ne faisais confiance ni à*

---

[6] COLI, Jorge, "Como estudar a arte brasileira do século XIX?" In: *O Brasil redescoberto*. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro, 1999. p. 124-131.
[7] GINZBURG, Carlo. *Indagações sobre Piero*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
[8] GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. Morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
[9] PANOFSKY, Erwin. "Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença". *Significado nas artes visuais*. 2ª ed., Perspectiva, 1979.

ton regard pour voir, ni aux tableaux pour te montrer, d'eux-mêmes, ce que le peintre a voulu exprimer. [10]

Na historiografia, deparamos constantemente com a situação hipotética criada por Arasse, demonstrando ser real o perigo que corremos em nossas análises iconográficas, aproximando a imagem aos textos. Um exemplo interessante obtivemos por ocasião de nossos estudos sobre a iconografia bandeirante presente no Museu Paulista. Ana Cláudia Fonseca Brefe, em sólida tese de doutorado sobre o Museu Paulista[11], examinando a correspondência entre o diretor Affonso Taunay e os artistas encarregados de finalizarem a decoração do museu para as comemorações do centenário da Independência do Brasil, acompanhou o conflito entre o encomendante e os artistas, quando Taunay tentava impor sua visão positiva do herói. A autora conclui – baseada na contundência de Taunay nas cartas e, principalmente, na presença dos quadros no museu – terem os artistas se subordinado ao projeto de Taunay. Entretanto Tadeu Chiarelli, em rápido artigo sobre o Museu Paulista, destacando a necessidade de se estudar, no futuro, a decoração do *hall*, *locus* privilegiado da iconografia bandeirante, mostra-se surpreso com o quadro de Henrique Bernardelli, *Retirada do Cabo de São Roque*, por subverter a intenção celebrativa do museu:

"De todas as pinturas do hall do Museu Paulista, talvez a mais interessante seja Retirada do Cabo de S. Roque (...) No entanto, o interesse que desperta surge de um muito provável descuido do artista, que parece não ter sabido medir as leituras possíveis de sua composição. Ou seja, o interesse de Retirada parece repousar num motivo não premeditado por Bernardelli e muito menos pelo encomendante da obra, Taunay.

O heróismo, tão fundamental nas grandes pinturas históricas, não está presente na cena. Bernardelli – como em qualquer pintura de gênero - 'flagrou' uma ação, um caminhar de bandeirantes e indígenas que, enfileirados, atravessam um pequeno vale. O pintor usou o motivo da fila para, através de uma linha serpentina e ritmada por luzes e sombras, criar a ilusão de profundidade na obra.

---

[10] ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien*, Descriptions. Paris: Éditions Denoël, 2000, p. 23. Tradução: *Seu artigo é impecável e, francamente, o contexto que ela sugere me parece mais pertinente, mais convincente que as referências que você citou. Mas, a rigor, isso não importa. O que penso ser mais significativo é que não precisei de textos para ver o que está ocorrendo no quadro (...) Talvez esteja nesse fato o essencial daquilo que nos separa. Eu diria que você parte dos textos, que você precisa de textos para interpretar os quadros, como se você não confiasse nem no seu olhar para ver, nem nos quadros para mostrar-lhe, só por eles, o que o pintor quis expressar.*

[11] BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *Um lugar de memória para a nação*. O Museu Paulista reinventado por Affonso d'Escragnolle Taunay (1917-1945). Campinas, 1999 (tese de doutorado, IFCH-UNICAMP).

Figuras cansadas, desprovidas de qualquer índice de bravura, deslocam-se num ambiente selvagem, vindo de um lugar e indo para outro. Os únicos elementos que mantêm alguma dignidade voluntariosa são o velho bandeirante e a índia, à esquerda. O restante do grupo parece prestes a desistir da ação que empreende (...)

Porém, é justamente nessa absoluta falta de heroísmo a emanar da cena que reside seu interesse, sua significação possível, porém, e muito provavelmente, involuntária." [12]

Tadeu Chiarelli, ao deixar-se impregnar pela obra, sem estender sua análise à documentação, sentiu o que Ana Brefe, convencida pelo discurso de Taunay, não conseguiu perceber: o poder corrosivo da imagem criada por Henrique Bernardelli. Em sua avaliação inicial, Chiarelli levanta a hipótese de ser algo inconsciente, que fugiu ao controle do encomendante e do artista; entretanto através da correspondência entre ambos, podemos acompanhar o duro processo de negociação, a resistência consciente do pintor ao projeto de Taunay e seu desejo de apresentar uma representação humanizada do herói, que acabou prevalecendo; fato atestado pelo próprio quadro[13].

Os problemas advindos da interpretação das obras e do cruzamento de fontes é inerente a uma análise iconográfica. Nesse processo, a direção apontada por Jorge Coli constitui a via mais frutífera:

Ora, entender de verdade as artes é saber vê-las na sua complexidade concreta. Isto, para o século XIX, surge como definitivamente essencial. Tentei mostrar como estamos num processo internacional de revisão desse período, carregado de preconceitos. Para desenvolvermos os estudos que busquem dar a esse universo artístico sua plena significação, não há dúvida, é preciso partir da obra [14].

Ver a obra na sua complexidade concreta significa, para nós, não restringir *Tiradentes esquartejado* a uma única possibilidade interpretativa. Interessa-nos estender a análise, inserindo-o em múltiplas questões, ampliando-lhe as fronteiras, interrogando-o sempre.

---

[12] CHIARELLI, Tadeu. "Anotações sobre arte e história no Museu Paulista". In: FABRIS, Annateresa (org.). *Arte e Política: algumas possibilidades de leitura*. São Paulo: FAPESP, Belo Horizonte, C/Arte, 1998, p. 31-32.

[13] Sobre a iconografia bandeirante e o Museu Paulista ver: CHRISTO, Maraliz de C. V., "Bandeirantes na contramão da história: um estudo iconográfico". *Projeto História*, Revista PUC-SP, n.º 23, 2002, p. 307-335.

Na estruturação da pesquisa, procuramos, inicialmente, identificar o histórico da obra, sua circulação e fortuna crítica, destacando o hiato existente entre o momento da produção, 1893, e o início de sua circulação como imagem, em 1969. Levantamos também o olhar contemporâneo sobre *Tiradentes esquartejado* através das releituras propostas por alguns artistas atuais, o que nos ajuda a perceber na obra de Pedro Americo algo além da cristianização do herói (capítulo 1).

Analisamos detalhadamente o projeto iconográfico original de Pedro Americo. O artista imaginou seu quadro *Tiradentes esquartejado* não como tela isolada, mas concluindo uma narrativa sobre a Conjuração Mineira, composta por cinco quadros, planejada como uma tragédia. Buscamos: recompor a série, entender como Pedro Americo avalia o movimento e a participação de Tiradentes, a partir dos momentos escolhidos para a narrativa, identificar suas fontes de referência e perceber a adequação ou não de sua narrativa ao contexto; localizando-o no processo de construção da memória da Conjuração mineira no século XIX, principalmente após a proclamação da República. Nesse processo, enfocamos Pedro Americo como intelectual ativo, muito próximo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, cônscio, todavia, de sua liberdade como artista (capítulo 2).

Em seguida, situamos o quadro *Tiradentes esquartejado* no conjunto da pintura histórica de Pedro Americo (*Batalha de Campo Grande, Batalha de Avahy, Independência ou Morte*), percebendo como cada tela constrói um discurso específico sobre o herói, atestando ser essa uma preocupação constante do artista, sem que dela tenha necessariamente uma consciência a priori. Analisamos também uma obra anterior ao *Tiradentes esquartejado*, que igualmente subverte o papel do herói, *Os Bandeirantes* (1889), de Henrique Bernardelli, pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes, na tentativa de entendermos o rico processo, oculto pelo discurso homogeneizador modernista, que rotula como acadêmica toda a pintura histórica do séc. XIX, sinônimo de oficial e ufanista (capítulo 3).

Se *Tiradentes esquartejado* fornece uma visão do herói enfraquecido, se essa mesma visão já estava presente nas pinturas de batalha anteriores, é válido supor que o questionamento ao herói ultrapasse a questão imediata da República ou mesmo da história

---

[14] COLI, Jorge, "Como estudar a arte brasileira do século XIX?" In: *O Brasil redescoberto*. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro, 1999, p. 131.

brasileira. É difícil compreender por que Pedro Americo propõe, num momento celebrativo, um herói aos pedaços; entretanto, acreditamos que só o representou respaldado por um sentimento internacional de queda do herói, na esteira de um movimento antagônico ao momento histórico vivido no Brasil, de formação de seu panteão nacional. Assim, é necessário inserir suas preocupações nos dilemas da pintura histórica. Procuramos mostrar as relações que o artista estabeleceu com a pintura internacional, não só no período de sua formação na École des Beaux-Arts de Paris, mas ao longo de sua produção. Verificamos isso, inicialmente, através do jogo de referências no interior de suas próprias obras, identificando suas fontes na pintura francesa e italiana, assim como através do deslocamento de sentido que provoca, avaliando as acusações de plágio, dirigidas pela crítica às obras anteriores ao *Tiradentes esquartejado.* Analisamos as mudanças da pintura histórica, na segunda metade do século XIX, que respaldam a representação de heróis enfraquecidos por Pedro Americo: o tema da morte, a saída de cena do herói vencedor e sua substituição pelo herói vencido; a vítima que aparece, não mais para percebermos suas virtudes, antes para testemunhar a barbárie do agressor (capítulo 4).

Examinamos a iconografia do esquartejamento no martírio religioso e político, percebendo como Pedro Americo é único ao representar na pintura histórica a fragmentação do corpo de um herói nacional. Nos aprofundamos na estruturação formal do quadro *Tiradentes esquartejado* em busca do significado de cada elemento. Por fim, seguimos o debate na imprensa sobre a obra, durante sua exposição em 1893, determinando as formas de recepção do quadro e a sensibilidade ante um corpo fragmentado (capítulo 5).

A pesquisa desenvolveu-se a partir da crítica brasileira à obra de Pedro Americo - que acompanhamos pelos periódicos disponíveis na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro –, da correspondência do artista - localizada no Arquivo Histórico do Itamaraty, Arquivo do Museu Imperial de Petrópolis, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e no Arquivo particular da família Montesi (descendentes de Pedro Americo em Florença, Itália) e de suas publicações (discursos, artigos e romances). Quanto à análise da pintura internacional, fizemos o levantamento da pintura histórica nos museus da França e Itália, aliando à análise comparativa das obras selecionadas a busca da crítica contemporânea a elas, mediante consulta aos arquivos das instituições visitadas, principalmente o do Musée d'Orsay, e na bibliografia disponível.

Preâmbulo

Quadro singular na carreira de Pedro Americo, *Tiradentes esquartejado* possui uma composição, sob vários aspectos inesperada.

De grande economia visual, a tela compõe-se tão somente do corpo do herói - representado quase em tamanho natural e desmembrado em quatro partes -, do cadafalso de madeira, de poucos objetos - corda, grilhões e crucifixo -, e do panejamento - alva e túnica -, apresentando como fundo o céu luminoso e uma discreta paisagem. O cadafalso e o corpo ocupam a quase totalidade absoluta da tela.

O artista privilegia os eixos vertical e horizontal como estruturantes do patíbulo e da disposição das partes desmembradas do corpo, ao mesmo tempo que trabalha com um jogo sofisticado de triângulos. Estabelece dois níveis para o cadafalso: um para a cabeça, outro para o tronco, evitando o amontoado dos pedaços esquartejados. Na parte inferior do quadro, cria duas fortes diagonais, que se neutralizam ao centro, representadas por uma trava do cadafalso, do lado direito do observador, e pela escada, do lado oposto.

A perspectiva situa a linha do horizonte do observador da cena, no interior do quadro, à altura do tornozelo da perna esquerda, marcado pelo acinzentado deixado pelos grilhões sobre a pele. Posicionando literalmente o observador aos pés do herói, o artista aumenta o movimento vertical da forca e oculta o assoalho do patíbulo, negando-lhe a profundidade. Do cadafalso visualizá-se apenas sua parte inferior e, através dela, a paisagem ao fundo, provocando um contraste instigante entre a materialidade da madeira aplainada, sustentada por cuidadosos encaixes, e a paisagem etérea.

A pintura é executada com grande facilidade, com o *far presto* peculiar ao artista, que a produziu em 12 dias. A fatura é rala, permitindo ver discretamente a passagem do pincel, com exceção da casa visível através do cadafalso, onde a pintura se torna pastosa e as pinceladas soltas. As cores são suaves e claras, se aproximando dos últimos quadros do artista, a exemplo do *Voltaire abençoando o neto de Franklin em nome de Deus e da Liberdade*, de 1890. Reflexo não somente dos impressionistas ou dos macchiaioli italianos, mas de experiências próprias à pintura do período, não ligada à vanguarda. A alva branca isola o corpo do fundo, destacando-o; a túnica azul permite uma integração harmoniosa entre o fundo celeste e o primeiro plano, ao mesmo tempo que distancia a perna direita presa à haste de madeira, em primeiríssimo plano. O sangue vermelho aparece em áreas precisas, não somente aumentando a dramaticidade da cena, atraindo o olhar para a cabeça do herói e para a coxa espetada, mas, igualmente, como delicadas linhas de contorno de parte do tronco e perna direita.

Capítulo 1

A visibilidade tardia

O quadro de Pedro Americo, *Tiradentes esquartejado* (1893), possui uma trajetória muito diferente dos demais quadros históricos do artista. Embora pintado em Florença, lá não foi exposto, como também não participou de nenhuma exposição internacional. No Brasil, não integrou a Exposição Geral de Belas Artes. Apresentado ao público em julho de 1893, primeiramente, nas dependências do jornal *Cidade do Rio* e, após, na galeria "Glace Elégante", o quadro não foi adquirido pelo Estado como seus quadros históricos anteriores. Vendido ao município mineiro de Juiz de Fora, permaneceu oculto aos olhos do público por longo tempo. De 1893 a 1922 pertenceu à Câmara Municipal, quando foi doado ao recém-criado Museu Mariano Procópio. Até 1998, o quadro nunca se ausentou do museu.

Recusado por parte da crítica carioca, em 1893, por não representar convenientemente o herói, o quadro não circulou como imagem e foi esquecido.

1.1 Releituras da História da Arte

1.1.1 A participação em exposições

Um novo olhar recaiu sobre a tela de Pedro Americo, *Tiradentes esquartejado*, em dois momentos privilegiados: a XXIV Bienal Internacional de São Paulo (1998) e a Mostra do Descobrimento, Brasil 500 anos (2000), ambas no Iberapuera. Os diálogos que se

estabeleceram entre as obras presentes nessas exposições revelaram a complexidade inerente à tela de Pedro Americo. As propostas dos dois eventos eram bem distintas. Na XXIV Bienal, a tela integrou o *Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*, que aglutinava obras de tempos e países diferentes sobre uma mesma temática e, no Brasil 500 anos, o módulo relativo ao *Século XIX,* que permitia um percurso cronológico sobre a arte brasileira do período.

Na Mostra do Descobrimento, o Pedro Americo presente não era mais o pintor oficial do Império, autor de grandes telas de batalhas ou do *Grito do Ipiranga*. Optou-se por obras do final de sua vida, correspondentes ao período republicano: *Tiradentes esquartejado* (1893) e *Pax e condórdia* (1902)[1]. Na alegoria, o artista representa, no seu próprio dizer, "*a Republica do Brasil saudada pelas principaes potencias do mundo*"[2], onde o vencido caído, morto, segurando uma espada quebrada, é a personificação do mal exorcizado pela nova ordem. No realismo de *Tiradentes esquartejado*, o vencido é o mártir, cuja execução reafirma uma velha ordem, o poder colonial. O diálogo que se tornou possível pela proximidade inédita dessas duas obras de Pedro Americo, a República vitoriosa e a República vítima, provoca o primeiro desconforto no espectador, encurralado entre o realismo da fragilidade do herói em contraste com a euforia alegórica.

O catálogo relativo ao século XIX assim apresentou *Tiradentes esquartejado* :

> *Com indubitável habilidade, que tem paralelos no desinibido historicismo de Gervez, Pedro Americo registrará seu pessimismo e sua frustação no extraordinário Tiradentes Esquarejado, do Museu Mariano Procópio de Juiz de Fora, no qual os cânones da representação heróica são sarcasticamente distorcidos, adquirindo um clima alucinante de grand-guignol* [3]

Na apresentação da Mostra ao grande público, a *Folha de São Paulo* publicou um caderno especial proposto como guia para a exposição[4]. Relativo ao século XIX, o caderno reproduz *Tiradentes esquartejado* com a legenda que reafirma a idéia da frustração: *O*

---

[1] Óleo sobre tela, 3,00 x 4,31, Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty – Ministério das Relações Exteriores, Rio de Janeiro.

[2] Carta de Pedro Americo ao Ministro Seabra, citada por ROSEMBERG, Liana R. B. *Pedro Américo e o olhar oitocentista.* Rio de Janeiro: Produções Barroco Editoriais, 2002 , p.97.

[3] MIGLIACCIO, Luciano. *Arte do século XIX.* São Paulo: Associação Brasil 500 anos de artes visuais, 2000. p. 113.

[4] *Folha de São Paulo,* Domingo, 23 de abril de 2000. (Caderno especial : Guia do descobrimento, Brasil 500 anos.)

pintor, literato e, com a República, deputado constituinte, transfere à imagem do inconfidente sua própria frustração por não obter reconhecimento crítico em seu país. Não mais denúncia do sistema colonial, o quadro passa a ser visto como projeção psíquica do próprio pintor, o que novamente contrasta com *Pax e concordia*, onde o artista celebra a República e a si mesmo, ao reproduzir, na arquitetura do fundo, sua tela monumental, *Independência ou morte*.

Outro diálogo pôde ser travado na Mostra do Descobrimento, desta vez entre *Tiradentes esquartejado* e *Caipira picando fumo* de Almeida Júnior (1850-1899), ambos produzidos em 1893. Sentado sobre toscos degraus de madeira, sob a mesma luminosidade que banha o mártir, o caipira solitário pica o fumo. Sem nenhuma aparente inquietação existencial, o caipira pica o fumo com um facão desnecessariamente grande para a tarefa empreendida, mas suficiente para a defesa ante qualquer incômodo, tornando latente uma possível explosão de violência[5]. A escada do patíbulo e a escada da casa, o mastro da forca e a porta, estruturam os quadros num geometrismo muito próximo. Sobre esse fundo geometrizado, sobressaem corpos distintos: daquele que ali está por perigosamente refletir sobre a possibilidade de uma nova nação e daquele que apenas pica o fumo, preso a um destino que limita-lhe a vida entre a sombra do interior da casa e a sombra da vegetação. Quadros diferentes, personagens diferentes, mas uma igual indagação sobre o destino humano. É um contato imprevisível entre artistas símbolos de tempos diferentes: Pedro Americo, costumeiramente ligado ao acadêmico, no que o termo possui de mais pejorativo, e Almeida Jr., incensado pela crítica modernista[6].

Indagação também presente no quadro de Belmiro de Almeida (1858-1935) *Os descobridores*, de 1899. Nele vêem-se dois homens perplexos, se contrapondo ironicamente ao título da obra. Os "descobridores" são condenados anônimos, abandonados por Cabral, sem nenhuma ilusão de estarem no paraíso. *Tiradentes esquartejado* e *Os descobridores* contrastam com as obras celebrativas dos grandes personagens ou da paisagem brasileira, rompendo o princípio de continuidade histórica, que se pode inferir de uma seqüência cronológica.

---

[5] Esse aspecto foi explorado em COLI, Jorge, "A violência e o caipira". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 30, 2002, p. 23-32.

[6] Ver: CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos vernissages*. Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1995.

O corpo de Tiradentes se opõe ao de outro cadáver famoso presente na mostra: *Moema* (1866), de Victor Meirelles (1832-1903). Corpo de uma beleza quase abstrata, de um exotismo espiritualizado[7], na fronteira entre a morte e o adormecer, afogado mas intacto, Moema, em primeiro plano, oferece ao espectador o esquecimento da dor e da morte. O quadro de Pedro Americo, ao contrário, provoca forte dissonância, não poupando o corpo do herói de sua condição cadavérica, imposta pelo desmembramento.

A Mostra do Brasil 500 anos revelou a distância entre a tela de Pedro Americo e a arte brasileira de seu tempo; ali *Tiradentes esquartejado* era um estranho. Aproximou-se apenas da solidão do *Caipira picando o fumo* ou d'*Os descobridores*, separando-se, pelo aviltamento do corpo, de todo ideal de beleza a sua volta[8].

Dois anos antes, no *Núcleo Histórico da XXIV Bienal de São Paulo*, o quadro de Pedro Americo fora, pela primeira vez, exposto em espaço diferente do Museu Mariano Procópio. A curadoria da Bienal, solicitando o empréstimo do quadro ao museu, explica o porquê de sua inclusão:

> *O Núcleo Histórico da XXIV Bienal de São Paulo, com o título de "Antropofagia e Histórias de Canibalismos" , abrirá uma exposição dedicada ao século XIX. Esta exposição, organizada por Régis Michel, curador do Départament des Arts Graphiques do Musée du Louvre, trata da crise do Iluminismo em associação ao canibalismo. As obras a serem ali expostas estão relacionadas ao canibalismo mítico (com Gustave Moreau), o canibalismo e a monstrificação do Outro (com Goya e os Iroquois) e o canibalismo não-programático europeu (com estudos para A jangada da Medusa, de Géricault). É nesse preciso contexto que pretende-se incluir uma das mais importantes cenas históricas brasileiras, o Tiradentes de Pedro Américo, a única pintura que apresenta o herói da independência enforcado e esquartejado. Esse Tiradentes se revela como uma espécie de provisão simbólica para uma sociedade egressa do processo colonial, oferecendo uma aguda metáfora da colonização como processo canibal, daí sua crucial importância para essa exposição.*[9]

---

[7] Ver: COLI, Jorge, "Moema", *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Tese de Livre docência, UNICAMP.

[8] Após a exposição em São Paulo, a mostra dividiu-se e o módulo relativo ao séc. XIX, juntamente com outros oito, foi para São Luís do Maranhão, onde permaneceu de março a julho de 2001.

[9] Anexo à carta datada de 29/01/1998, endereçada à direção do Museu Mariano Procópio pela Fundação Bienal de São Paulo.

Independente de ser ou não uma *aguda metáfora da colonização como processo canibal*, interessa-nos a proximidade que se estabeleceu entre as obras. Ao contrário da Mostra do Descobrimento, onde a tela representava um contraponto negativo a tudo mais a sua volta, no Núcleo Histórico da XXIV Bienal, o quadro cresceu, ganhou intimidade com nomes fortes como Goya (1746-1828) e Géricault (1791-1824), que estavam, em verdade, na raiz de seu processo criativo. Mais: atualizou-se na presença dos corpos contorcidos e maltratados de Francis Bacon (1909-1992) ou das *Trouxas* ensangüentadas que Arthur Barrio, simulando conter partes de cadáveres, jogara no rio Arrudas de Belo Horizonte ou abandonara em ruas do Rio de Janeiro, no período da ditadura militar.

O quadro de Pedro Americo estava, não no fim de um percurso cronológico, como no Brasil 500 anos, mas no coração da Bienal. O destino do herói nacional republicano parece ter se confundido com o do tirano da cidade italiana de Pisa. O sofrimento falou mais alto que as convicções ideológicas. O quadro se contaminou – palavra cara ao curador geral da mostra - com o tormento imposto a Ugolino, preso, saciando a fome com os cadáveres dos próprios filhos, representado por Rodin. Por um momento, sentia-se os pedaços de Tiradentes, a cabeça e o pé ostentados pelo canibal de Goya, ou as cabeças guilhotinadas de Géricault, como partes de um mesmo corpo, compartilhando igual sentimento de repulsa e atração.

É interessante observar que o texto do curador da parte relativa ao século XIX, Régis Michel (responsável pelo *Départament des Arts Graphiques do Musée du Louvre* e especialista na obra de Géricault) não faz nenhuma menção ao quadro de Pedro Americo. Lendo a introdução ao catálogo, assinada pelo curador-geral Paulo Herkenhoff, tem-se a impressão de que o quadro de Pedro Americo foi acrescido à exposição pelo próprio curador-geral.

Intercalando esses dois momentos privilegiados de visibilidade da tela de Pedro Americo - a bienal de 1998 e a Mostra Brasil 500 anos, de 2000 -, em 1999, *Tiradentes esquartejado* participou da exposição "Inconfidência Mineira: imagens da liberdade", no Palácio das Artes de Belo Horizonte. Aqui o quadro enfrentará questões próprias à iconografia de Tiradentes, onde o pessimismo do pintor, ao apresentar o mártir aos pedaços, não enfatizando sua vinculação positiva com o futuro (Independência,

República...), ficará evidente[10]. *Tiradentes esquartejado* se distancia das representações do herói que lhe são contemporâneas - as obras expostas de Leopoldino de Faria e Aurélio de Figueiredo -, como, também, da visão mais lírica produzida, por exemplo, pelos artistas Yara Tupinambá e Scliar. A tela de Pedro Americo encontrará um paralelo nas expressões interrogativas, como as de João Câmara, Arlindo Daibert e Adriana Varejão.

Na década de 80 *Tiradentes esquartejado* participou de forma inusitada de outras duas exposições também ligadas à iconografia de Tiradentes: "Libertas Quae Sera Tamem", em abril de 1983, no Palácio das Artes de Belo Horizonte, e, "Cada cabeça uma sentença", em abril de 1989, no próprio Museu Mariano Procópio.

"Libertas Quae sera Tamem" foi uma exposição onde se pretendia reunir parte significativa da iconografia sobre Tiradentes e os inconfidentes, destacando-se uma produção mais recente. Ao lado de obras já tradicionais expôs-se trabalhos pertencentes ao acervo da Caixa Econômica Federal, que, a partir de 1968, encomendou a diversos artistas obras sobre o tema da Conjuração, destinadas a serem estampadas em bilhetes de loteria.

O quadro de Pedro Americo participou da "Libertas Quae sera Tamem" reproduzido em painel fotográfico, como o fora o mural de Portinari. Nesse período ainda uma cláusula do documento de doação do Museu Mariano Procópio ao Município de Juiz de Fora proibia a saída das obras do museu.

As representações de Tiradentes pertencentes ao acervo da Caixa contrastam com o realismo e gravidade do quadro de Pedro Americo. As obras da Caixa pautam-se pela leveza e lirismo, assim como pelas cores decorativas, a exemplo das duas primeiras encomendas: a Djanira, em 1968, e a Aldemir Martins, em 1969.

"Cada cabeça uma sentença" era um projeto mais ambicioso. Artistas contemporâneos foram convidados pelos curadores Arlindo Daibert e José Alberto Pinho Neves, professores da Universidade Federal de Juiz de Fora, promotora da exposição, a produzirem obras sobre o tema Cada cabeça uma sentença, como explica Pinho Neves:

> *Cada cabeça uma sentença nasceu da idéia de reunir um grupo de artistas plásticos sob o pretexto de comemorar o Bicentenário da Inconfidência Mineira. Achávamos*

[10] Participaram da exposição: Leopoldino Faria, Aurélio Figueiredo, Pedro Americo, Di Cavalcanti, Sigaud, Rebolo, Clóvis Graciano, Scliar, Aldemir Martins, Portinari, Regina Katz, Inimá, Amilcar de Castro, Antônio Poteiro, Glauco Rodrigues, Yara Tupinambá, Holmes Neves, Newton Cavalcanti, João Câmara, Wellington Virgolino, Marquetti, Fernando Pitta, Arlindo Daibert e Adriana Varejão.

que o fato da celebração do aniversário da insurreição mineira coincidir com a primeira eleição presidencial – pelo voto direto – após tantos anos, poderia ser uma excelente ocasião para uma reflexão sobre o processo histórico.[11]

Da exposição participaram 63 artistas de diferentes faixas etárias e linguagens diversas, atuando em pontos variados do país, a exemplo de Aloísio Carvão, Amilcar de Castro, Arcanjo Ianelli, Artur Barrio, Iberê Camargo, João Câmara, José Leonilson, Luis Áquila, Luiz Paulo Baravelli, Percival Tirapelli e Siron Franco. A mostra possuía um caráter itinerante: em abril foi aberta na Casa da Baronesa de Ouro Preto, em junho no Museu Mariano Procópio de Juiz de Fora, em agosto no MAM de São Paulo, em setembro no MAM do Rio de Janeiro e outubro no Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte.

No Museu Mariano Procópio a exposição se distinguiu pela presença do *Tiradentes esquartejado*. As obras ocuparam a grande galeria, formando um corredor, cuja perspectiva levava o olhar diretamente para o quadro de Pedro Americo. A diferença de linguagem era evidente, entretanto, a estranheza provocada por um corpo fragmentado encontrou ressonância na concretude de algumas obras como a de Siron Franco, *História mal contada*. Esta consistia-se de uma caixa preta coberta por uma tampa de vidro (72 x 34 x 10 cm) contendo, sobre sal grosso, um machado envolto em gaze ensangüentada; não por acaso colocada em frente ao *Tiradentes esquartejado*. Siron Franco irá explorar o conteúdo semântico do instrumento de suplício ausente na tela de Pedro Americo. Face ao corpo aos pedaços, a presença do machado na pintura seria redundante.

As exposições "Inconfidência Mineira: imagens da liberdade", "Libertas Quae sera Tamem" e "Cada cabeça uma sentença" inserem-se, evidentemente, numa dimensão regional de leitura e releitura do mito da Conjuração, elemento situado na origem da construção da "mineiridade", seja qual for a vertente ideológica que dela se aproprie[12]. Quanto ao quadro de Pedro Americo, constituiram-se em momento privilegiado para se avaliar sua inserção na iconografia de Tiradentes. Mais uma vez, percebemo-lo como um

---

[11] *Cada cabeça uma sentença*. 1989, Catálogo.

[12] Sobre a utilização de Tiradentes na construção da mineiridade ver: ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Mitologia da mineiridade: o imaginario mineiro na vida política e cultural do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ser estranho entre os demais, aproximando-se apenas de alguns artistas contemporâneos, autores de interpretações mais contundentes.

1.1.2 A fortuna crítica da obra

Antes de ter seu valor reconhecido ao integrar os eventos acima referidos, os historiadores da arte, ao longo do século XX, pouco refletiram sobre o *Tiradentes esquartejado*. Embora exista um número considerável de textos sobre Pedro Americo, são raros aqueles que se referem, mesmo secundariamente, ao quadro.

Rechaçado pela crítica quando exposto em 1893, o quadro ficou recluso na Câmara Municipal de Juiz de Fora até ser doado ao Museu Marino Prócópio, em 1922. O Museu recém-criado permaneceu, até pouco tempo, praticamente desconhecido dos próprios historiadores da arte, haja vista ainda não possuir um catálogo da sua coleção. Esquecido, o quadro não circulou como imagem. Desconhecemos sua reprodução em gravuras ou fotografias até os anos de 1940.

Os textos produzidos sobre Pedro Americo no ano de sua morte, 1905, não se referem ao quadro. É significativo observar que Gonzaga Duque, no necrológio sobre o artista publicado na revista *Kosmos*, não o tenha mencionado no comentário sobre suas obras do período republicano:

> *Infelizmente, o grande artista perdeu a sua época, conservando inalteráveis todos os princípios que adquirira. Envelheceu com a sua escola, e essa velhice arredou-o um pouco do plano iluminado em que estivera. A decadência prenunciou-se com o Voltaire abençoando os netos de Benjamin Franklin, e chegou ao seu período definitivo com a tela Paz e concórdia. Foi esta um esforço em que ele pretendeu recuperar a primazia de que gozava. Era tarde. A concepção iludiu-o mais que a mão trêmula do anoso. E pensando produzir uma obra-prima, apenas conseguiu esboçar o esbatimento dum desvairado sonho que se extinguia*[13].

[13] "Pedro Americo", *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano II, n.° 11, novembro de 1905. Reproduzido in: GUMARÃES, Júlio Castanõn e LINS, Vera (org.) *Gonzaga Duque, impressões de um amador, textos esparsos de crítica (1882-1900)*, Belo Horizonte: Ed. UFMG, Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2001.

Após sua exposição de 1893, a primeira referência ao quadro encontramos, em 1916, no livro de Laudelino Freire, *Um século de pintura.*

Em 1924, por ocasião da exposição dos quadros de Pedro Americo pertencentes a seu genro, o embaixador Cardoso de Oliveira, em Lisboa, o autor refere-se a *Tiradentes esquartejado* na pequena biografia presente no catálogo:

> *Tela executada no breve lapso de doze dias e que deveria ser a quinta e ultima de uma série que não chegou a realizar-se. Acha-se no edificio da Camara Municipal de Juiz de Fóra, Estado de Minas Geraes.*
>
> *Obra arrojada e mascula, prodigio de verdade anatomica, julgada por todos digna do autor do Avahy, representa a cabeça, o tronco e as pernas do Martyr da Inconfidencia Mineira (1793)* [sic], *sangrando no cadafalso*" [14]

Entretanto, se Cardoso de Oliveira apresenta alguns dados sobre sua criação e localização, não se tem a imagem da tela. Em 1931, igualmente João Ribeiro Pinheiro a ele se refere, em rápida crítica de viés modernista à produção pictórica de Pedro Americo, sem reproduzi-lo: *Os demais quadros offerecem campo para uma critica mais severa ainda, inclusive o "Tiradentes Esquartejado", que se acha no Museu de Juiz de Fóra, cujo exaggero de colorido lhe deu uma feição de vulgar scenografia*[15].

Apenas localizamos, pela primeira vez, a reprodução do quadro na *Ilustração Brasileira*, de 20 de abril 1942, numa reportagem sobre o acervo do Museu Mariano Procópio[16].

Por ocasião do centenário de Pedro Americo, 1943, publicaram-se, sobre o artista, vários artigos que, quando muito, apenas se referiram a *Tiradentes esquartejado* no rol das

---

[14] *Catálogo* dos quadros de Pedro Americo, expostos em Lisboa, em 1924, acompanhado de apontamentos biográficos, por seu genro dr. J. M. Cardoso de Oliveira, embaixador do Brasil, em Portugal, Lisboa, 1924, p. 33.

[15] PINHEIRO João Ribeiro. *História da pintura brasileira.* Rio de Janeiro: Casa Leuzinger, 1931, p. 31.

[16] O quadro de Pedro Americo será citado algumas vezes em notícias da imprensa sobre o Museu Mariano Procópio. Na parca literatura sobre o museu o quadro aparece em três momentos. Em 1956, a Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro publicara um artigo sobre a História de Juiz de Fora e o acervo do museu, reproduzindo a imagem de *Tiradentes esquartejado* [ESTEVES, Albino de Oliveira. "Mariano Procópio". *Rev. IHGB.* Rio de Janeiro, Janeiro – Março 1956, vol 230]. Em 1995, Vanda Arantes do Vale apresentou um inventário sobre a pintura brasileira presente na coleção do MMP, onde cita a existência do quadro *Tiradentes esquartejado* e o reproduz [VALE, Vanda Arantes. *Pintura Brasileira do século XIX, Museu Mariano Procópio.* Rio de Janeiro: 1995 (Dissertação de Mestrado, EBA-UFRJ)]. Por fim, entre 1995 e 1996, o jornal a *Tribuna de Minas* publica uma série de fascículos sobre o MMP, onde igualmente o quadro é reproduzido sem maiores comentários.

obras produzidas no final da vida[17]. Nesse mesmo ano, reeditou-se, ampliada, a biografia escrita por Cardoso de Oliveira, em 1898[18]. O embaixador produziu o relato biográfico considerado mais completo sobre o artista. Nele Pedro Americo é apontado como o gênio romântico incompreendido em seu próprio país. Na edição de 1943, o autor incluiu cinco páginas sobre *Tiradentes esquartejado*, contendo a reprodução do quadro e informações a respeito da concepção original da série sobre a Conjuração Mineira, detalhes sobre a feitura do quadro e sua exposição no Rio de Janeiro; transcreveu trechos de algumas críticas publicadas em jornais e referiu-se à sua venda para o município de Juiz de Fora. Os trabalhos sobre o pintor que o sucederam, quando citam *Tiradentes esquartejado*, o fazem repetindo os dados apresentados pelo biógrafo.

Da década de 40 até os anos 70, o silêncio sobre o quadro na história da arte brasileira só será quebrado por Pietro Maria Bardi. Das outras publicações das décadas de 70 e 80, que se propuseram como obras gerais sobre a história da arte brasileira[19], apenas a *Arte Brasileira*, publicada em fascículos pela Abril cultural, em 1979, a reedição atualizada do livro *História das artes plásticas no Brasil* de Francisco Acquarone, de 1980, e *História da pintura brasileira no seculo XIX* de Quirino Campofiorito (1983) o mencionam no rol das derradeiras obras de Pedro Americo, porém sem nenhum comentário e reprodução.

O livro de Pietro Maria Bardi, *Historia da arte brasileira, pintura, escultura, arquitetura e outras artes*, editado pela Melhoramentos, em 1975, o reproduz a cores, ocupando inteiramente a página de abertura do capítulo "Os componentes do século XIX". A reprodução em destaque do *Tiradentes esquartejado* nos faz pensar na importância que o antigo diretor do MASP atribuía ao quadro. É lamentável o autor não ter feito nenhuma

---

[17] Ver: Os artigos publicados na *Revista da Semana* . Rio de Janeiro, 24/04/1943 (DUQUE, Luiz de Gonzaga, "Pedro Américo"; JUREMA , Peri. "Pedro Américo Romancista"; LIMA, Herman. "O caricaturista Pedro Américo"; LIMA, Herman. "Pedro Américo – cidadão do Brasil, pintor do mundo"; LOBATO, José Bento Monteiro. "Pedro Américo"; REGO, José Lins do. Notas sobre Pedro Américo"). NAVARRA, Ruben. "Centenário de Pedro Américo", *Revista Sombra*, m.° 15, ano 3, fev. 1943, p. 26, 27 e 68. GUIMARÃES, Argeu. "A paixão de glória de Pedro Américo", *RIHGB*, vol. 179, ab.-jun. 1943., p. 129-148.

[18] OLIVEIRA, J.M. Cardoso de. *Pedro Américo sua vida e suas obras*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

[19] *Arte no Brasil*, São Paulo, Abril Cultural, 1979. 2 v. (fascículos); ACQUARONE, Francisco, História das artes plásticas no Brasil; atualizada por Leda Aquarone de Sá. Rio de Janeiro : edição do atualizador, 1980. *Arte no Brasil*. Livros Abril, 1982; ZANINI, W. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles e Fundação Djalma Guimarães, 1983. 2 v; e CAMPOFIORITO, Quirino *História da pintura brasileira no seculo XIX* , Rio de Janeiro : Pinakotheke, 1983.4v..

referência à obra no texto. Seu livro é uma visão muito peculiar sobre a arte brasileira, como ele anuncia na introdução:

> *O romance, a arte brasileira, se encarado com a cordialidade com a qual se costuma no sertão acolher o desconhecido, presta-se mais do que o de qualquer outro país para combinar as mais digressivas indagações, extrair conclusões não canônicas, como disse, mas abertas, sem nos importarmos quando nossos mestres torcerem o nariz, atarantados por não saber onde encaixar um resultado inconformista.*[20]

Bardi muito viajou pelo Brasil para escrever seu livro. Ao lê-lo, temos a impressão de que o autor conhecia pessoalmente o Museu Mariano Procópio, por reproduzir e comentar outras obras do acervo[21]. A *História da arte brasileira* trouxe visibilidade ao *Tiradentes esquartejado*. As sucessivas edições do livro (1975, 1977, 1981 e 1984) garantiram a difusão de sua imagem entre o público interessado na história da arte. Não é por acaso que em 1978, uma autora do Rio Grande do Sul publica um livro didático sobre a história da arte brasileira, com textos e exercícios, onde reconhece-se facilmente a reprodução algumas das imagens contidas no libro de Bardi. A autora dará destaque à imagem de *Tiradentes esquartejado*, reproduzindo-a na página 51 e na quarta capa do livro.[22]

Em 1981, Jorge Coli publicou o livro *O que é arte*[23], até hoje reeditado, reimpresso e muito utilizado como leitura introdutória aos cursos de história da arte. Nele o autor também apresentou ao público a imagem criada por Pedro Americo, embora em rápida referência. Num capítulo sugestivo, "A freqüentação", Coli exorta os leitores ao contato direto e freqüente com a obra de arte, enriquecendo-o com a leitura de textos sobre seus temas, a comparação de quadros do mesmo autor, gênero ou de pintores afins. E finaliza: *podemos enveredar por mil sendas diferentes, o essencial é nos mantermos, sempre, próximos à obra.* Nesse contexto, foram reproduzidos os quadros *La liberté guidant le*

---

[20] BARDI, Pietro Maria, *Historia da arte brasileira, pintura, escultura, arquitetura e outras artes*, São Paulo: Melhoramentos, 1975, p.7.

[21] São elas: *Figura* de Rodolpho Bernardelli (trata-se na verdade do gesso de S. Estevão), *Moça sentada* de Belmiro de Almeida e uma poltrona de madeira dourada do séc. XIX.

[22] HARRES, Hilda Höber. *História da arte brasileira*.. 2ª ed., Porto Alegre: SAGRA, 1979 (1ª ed.1978)

[23] COLI, Jorge. *O que é arte*. 8ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1987.

peuple, de Delacroix, 1830, e *Tiradentes Esquartejado*[24], como exemplos de obras que necessitam do conhecimento de seus temas para serem compreendidas.

As Edições Pinakotheke, em 1983, lançaram dois livros sobre o pintor assinados por Álvaro Cotrim e Donato Mello Jr, contendo, ambos, reproduções de desenhos do referido artista, então pertencentes à coleção Acervo Galeria de Artes do Rio de Janeiro. O primeiro comenta as caricaturas produzidas por Pedro Americo entre 1865 e 1895 que, na maioria das vezes, abordavam temas familiares. Donato Mello Jr., por sua vez, apresenta uma biografia baseada nas obras de Cardoso de Oliveira e Luiz Guimarães Jr[25]., bem como em alguns documentos, localizados ao longo da vida, sem corresponderem, contudo, a uma pesquisa sistemática. Donato dedica maior espaço à *Questão artística de 1879* e à comparação entre as carreiras de Victor Meirelles e Pedro Americo, como o fizera anteriormente João Vicente Salgueiro[26]. Nessa publicação, encontram-se reproduzidos os estudos anatômicos para *Tiradentes esquartejado*, sobre os quais o autor não faz menção.[27]

Em 1995, Madalena Zacalá Pekala defendera junto à Université de Toulouse sua tese de doutoramento sobre Pedro Americo [28]. A autora retraça a biografia do artista - atualizando-a com dados de sua pesquisa em Florença e Paris -, faz uma análise estilística de grande parte de suas obras e as apresenta catalogadas.

Sobre *Tiradentes esquartejado*, a autora o vê como uma pintura republicana, reproduzindo informações do livro de Cardoso Oliveira e finaliza: *Pedro Americo représenta le martyr de l'indépendance brésilienne comme une sorte de Christ, image tout*

---

[24] COLI, Jorge. *O que é arte*. 8ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 122-125.

[25] GUIMARÃES JR., Luiz. C. Pereira. "Perfil de Pedro Américo". In: *Sonetos e Rimas*. Rio de Janeiro: H. Brown e João de Almeida, 1871. Trata-se da primeira biografia sobre Pedro Américo publicada em 1871, com o pintor ainda em vida, por Luiz Guimarães Jr, seu antigo colega do Colégio Pedro II. Biografia encomiástica, finalizada com a descrição da Batalha de Campo Grande.

[26] MELLO JR., Donato. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo, 1843-1905*. Rio de Janeiro, Pinakotheke, 1983. SALGUEIRO, João Vicente. "Vitor Meireles e Pedro Américo". In: SOUZA, Wladimir A. e outros. *Aspectos da arte brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. P.32-47.

[27] Esses mesmos desenhos também foram reproduzidos na publicação *O DESEJO na Academia, 1847-1916*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1991. Donato Mello Jr. também será responsável pelo catálogo da exposição do sesquicentenário de nascimento do pintor, que acompanhará o mesmo teor tradicional de sua biografia[27]. Em 1994, mais uma biografia é publicada, diferenciando-se das anteriores apenas pela transcrição de trechos de alguns documentos inéditos do Museu de Areia (MARTINS, Lincoln Mello. *Pedro Américo*: Pintor Universal. S/l. Fundação Banco do Brasil – Governo do Estado da Paraíba, 1994).

[28] PEKALA, Madalena de Fátima Zacalá. *Pedro Américo, vie et oeuvre: son rôle dans la peinture du Brésil ao XIX ème Siècle*. Toulouse: 1995. (Tese de doutoramento, Universite de Roulouse – Le Mirail).

à fait d'accod avec la symbolique voulue par le régime républicain récemment implanté au Brésil [29].

Especificamente sobre o quadro *Tiradentes esquartejado*, será José Murilo de Carvalho, em 1990, analisando a construção do mito do herói e sua iconografia, quem chamará sobre ele a atenção[30]. Na página 65, o autor o menciona como um dos responsáveis, nas artes plásticas, pela cristianização da imagem de Tiradentes, destacando a presença do crucifixo e a citação explícita da *Pietà*, de Michelangelo, como já o fizera a crítica de 1893.

Por ocasião do bicentenário da morte de Tiradentes, 1992, algumas publicações preocuparam-se em inventariar-lhe a iconografia, reproduzindo, entre outros, o quadro de Pedro Americo. A Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, publicou o livro do jornalista José Costa, *Os pintores e o suplício de Tiradentes, como os mais destacados artistas viram a morte do Protomártir da Independência*, que limita-se à reprodução das imagens sem analisá-las. O Governo Federal, sob a presidência de Itamar Franco, por sua vez, editou *Tiradentes*, obra que, além de divulgar a iconografia do herói, apresenta o texto de Frederico de Moraes, "Tiradentes nas artes plásticas brasileiras". Nele o crítico estabelece dois modelos para a iconografia do herói, ambos criados pelos irmãos Figueiredo: *Tiradentes esquartejado*, de Pedro Americo, e *Martírio de Tiradentes*, de Aurélio de Figueiredo. Os artistas escolheram momentos diferentes para representar-lhe a morte. Aurélio se fixa nos instantes que precedem o enforcamento, modelo que se tornará mais comum, enquanto Pedro Americo enfatizará o depois[31].

---

29 PEKALA, Madalena de Fátima Zacalá. Pedro Américo, vie et oeuvre: son rôle dans la peinture du Brésil ao XIX ème Siècle. Toulouse: 1995. (Tese de doutoramento, Universite de Roulouse – Le Mirail), p. 116 e 179. **Tradução**: *Pedro Américo representou o mártir da independência brasileira como uma espécie de Cristo, imagem que concordava inteiramente com a simbólica desejada pelo regime republicano, recentemente implantado no Brasil.*

Igualmente em 1995, Ivan Coelho de Sá, em sua dissertação de mestrado, preocupa-se em entender a obra de Pedro Américo à luz dos conceitos estilísticos, ligando-a ao Pompierismo. Seleciona, para uma rápida análise, dez obras, produzidas em Florença, entre 1878 e 1884, pertencentes ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Com relação ao *Tiradentes esquartejado*, o autor fez apenas uma referência, à página 189, como exemplo do apego romântico à morbidez. SÁ, Ivan Coelho de. *A academização da pintura romântica no Brasil e sua ligação com o pompierismo francês: o caso de Pedro Américo.* Rio de Janeiro:1995 (dissertação de mestrado UFRJ).

30 CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*; o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

31 NEVES, José Alberto Pinho (coord.), *Tiradentes,* Brasília, MEC, 1993, p. 77-116.

Em 1998, Maria Alice Milliet toma para si a tarefa de estabelecer um inventário mais completo e analítico sobre a iconografia de Tiradentes. Em sua tese de doutoramento dedica dezenove páginas à análise da tela de Pedro Americo. Embora como os demais baseie-se exclusivamente na biografia de Cardoso de Oliveira, a autora inova ao identificar suas fontes iconográficas e analisar-lhe a composição[32].

Ao longo do século XX, as publicações que se debruçaram sobre a obra de Pedro Americo reservaram um espaço marginal a sua produção do período republicano. O sucesso do pintor oficial do Império projetou um grande silêncio sobre sua obra posterior. As referências mais substanciais a *Tiradentes esquartejado* surgiram não da necessidade de melhor compreender o conjunto da produção de Pedro Americo, mas das análises ligadas à iconografia de Tiradentes.

1.2. Releituras artísticas

De Picasso a Francis Bacon, os artistas do século XX tiveram ampla liberdade de se apropriar das imagens criadas por outros artistas, a exemplo da *Gioconda*, emblema máximo do Renascimento, que passou por profundas e tortuosas transformações[33], dentre as quais o bigode acrescido por Duchamp, talvez seja a intervenção mais simbólica.

Tiradentes esquartejado foi igualmente apropriado por outros artistas, como Arlindo Daibert, Sandro Donatello Teixeira, Wesley Duke Lee e Adriana Varejão. Ao analisarmos suas obras, nos lembramos do historiador francês, falecido em dezembro de 2003, Daniel Arasse.

Em seu livro *On n'y voit rien*, Arasse escreveu seis pequenas narrativas ficcionais, sobre as dificuldades em percebemos o que um quadro nos mostra. Buscando a compreensão da tela de Ticiano, *La Vénus d'Urbin* (1538)[34], o autor a aproxima do quadro

---

[32] MILLIET, Maria Alice. *Tiradentes: o corpo do herói*. São Paulo: 1999 (Tese de doutoramento, FAU-USP).

[33] Ver: CUZIN, Jean-Pierre "Autor de la Joconde". *Copier Créer*, De Turner à Picasso: 300 oeuves inspirées par les maîtres du Louvre, 1993, p. 412-432.(Cataloque)

[34] Galerie des Offices, Florença

Olympia[35], que Manet produziu no século XIX. Na fala de seus personagens, Arasse esclarece:

> *Si l'art a eu une histoire et s'il continue à en avoir une, c'est bien grâce au travail des artistes et, entre autres, à leur regard sur les oeuvres du passé, à la façon dont ils se les sont appropriées. Si vous n'essayez paz de comprendre ce regard, de retrouver dans tel tableau ancien ce qui a pu retenir le regard de tel artiste postérieur, vous renoncez à toute une part de l'histoire de l'art, à sa part la plus artistique.* (...) *il fait partie de ce que vous appelez la 'fortune critique' du tableau, même si c'est un peintre, pas un écrivain, qui l'a analysé.*
>
> (...)
>
> *Mais, après ce qu'on vient de dire sur La Vénus d'Urbin, il permet de comprendre ce que Manet a pu voir dans le tableau et, du coup, de mieux comprendre le travail de Titien*[36].

Como Arasse, queremos perceber o que os artistas contemporâneos viram no quadro de Pedro Americo para melhor compreendê-lo.

1.2.1 Arlindo Daibert, *Açougue Brasil* (1978)

Ao expor a série de desenhos *Açougue Brasil* em 1978, Arlindo Daibert **(1952-1993)**, com 26 anos, já era reconhecido por seu *desenho de idéias*, de *investigação conceitual*, como mais tarde definiria Roberto Pontual[37]. O artista, desde 1972, participara de importantes exposições: IV e V Salão de Verão (1972-1973), MAM–Rio de Janeiro; Salão Nacional de Arte Moderna (1972, 1973), realizado pelo MEC, no Rio de Janeiro; I Salão Global de Inverno, em Belo Horizonte (1973); 50 anos de Desenho Brasileiro, organizada pelo colecionador Gilberto Chateaubriand (1973); Resumo do Desenho

---

[35] Musée d'Orsay, Paris.

[36] ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien*, Descriptions, Éditions Denoël, 2000, p. 136-137, 164. **Tradução**: *Se a arte teve sua história e continua a tê-la, foi graças ao trabalho dos artistas e, entre outros fatores, ao seu olhar sobre as obras do passado, à maneira pela qual eles se apropriaram delas. Se não tentarmos compreender esse olhar, encontrar em certo quadro antigo aquilo que, possivelmente, atraiu o olhar de certo artista posterior, renunciaremos a toda uma parte da história da arte, à sua parte mais artística. (...) ele faz parte do que você chama de "destino crítico" do quadro, embora seja um pintor, e não um escritor, que o tenha analisado.*
(...)
Mas, depois do que foi dito sobre A Vênus de Urbino, podemos compreender o que Manet viu no quadro e, com isso, compreender melhor o trabalho de Ticiano.

[37] PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos*. Arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro: JB, 1987, p. 450.

Brasileiro, MAM-São Paulo; II Salão Global de Inverno (1974), quando obteve o Prêmio *Ambassade de France*, permitindo-lhe um ano de estudos em Paris, onde participou de algumas coletivas. Em 1977, realizou, entre outras, uma exposição individual no MAM-Rio de Janeiro, na qual mostra 61 trabalhos compondo quatro séries de desenhos: *Alice no País das Maravilhas*, *Persephone*, *Gran Circo Alegria de Viver* e *Ofício das Trevas*.

Em sua primeira mostra individual em São Paulo, na Galeria Entreartes, 1978, Arlindo apresenta a exposição denominada "Arlindo Daibert – Desenhos". São 35 trabalhos divididos em quatro séries: *Fantástica*, *Investigações*, *Crítico-erótica* e *Açougue Brasil*.

Da série *Açougue Brasil*, o trabalho principal[38] sobrepõe a uma antiga fotografia da família, no açougue do avô, um desenho em acetato de parte do *Tiradentes esquartejado* de Pedro Americo, fundindo pela transparência as duas imagens.

Artista ímpar, acostumado a refletir sobre seu próprio processo criativo, Arlindo, em duas entrevistas, esclarece a relação estabelecida entre o açougue do avô e a obra de Pedro Americo:

> *"Falar sobre a minha exposição não vai ser coisa fácil, ou melhor, falar em termos racionais. Quando aconteceu o convite para a mostra de São Paulo, me pediram para dar um apanhado geral de 77-78, uma vez que minhas aparições para o público paulista se restringiam a umas poucas coletivas. Por ocasião do Panorama de Desenho e Gravura no MAM-SP de 1977, apresentei três trabalhos que eram análises de fragmentos. Eram animais mutilados, desenhados com máximo de precisão (o que me valeu a acusação de estar resvalando para o hiper-realismo!). Na verdade, o "realismo" era um recurso, um meio, talvez até método. O desenho central vinha sempre acompanhado da ampliação do detalhe, emocionalmente mais vigoroso. Na época, a série quase se chamou Exposição de Chagas, mas na verdade sentia tudo aquilo como um trabalho em andamento, não terminado, e por isso foi batizado de Investigações.*
>
> *Havia uma certa crueldade na minha dissecação metódica da dor. Eram cães degolados que farejavam a comida, cobras que engoliam lagartos. Eu oscilava entre o animal solitário e ferido e entre as duplas que se entredevoravam, num eterno jogo de carrasco e vítima.*
>
> *Pensava desenvolver a idéia e preparar a exposição de São Paulo a partir dos animais. De repente, apareceu uma foto de família, foto do açougue do meu avô. Talvez neste momento seja difícil para mim racionalizar o processo todo. Um amigo, o artista mineiro Manfredo de Souzanetto, que está vivendo em Paris, mantém comigo uma correspondência na qual criticamos nossos trabalhos. Numa*

[38] *Açougue Brasil*, 1978, lápis s/ papel, coleção particular de Neysa Campos. Outros desenhos da série encontram-se reproduzidos no catálogo e no livro *Arlindo Daibert: Depoimentos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2000, p. 82.

de suas cartas, Manfredo me perguntava se meus mutilados não seriam, de certa forma, colocações mais gerais, símbolos de todas as nossas impossibilidades atuais. Esse comentário ficou rodando na minha cabeça até o aparecimento da foto.

Foi então que percebi que realmente tudo era o Açougue Brasil, comecei a estabelecer paralelos, fiz um levantamento do ano de 1935. Passei a me dividir entre uma análise objetiva de uma situação, de uma época, e a análise subjetiva das emoções que tudo isso me despertava.

FB [Francisco Bittencourt]– *A partir de então, ele começou a desenhar bois esquartejados, isolando os personagens da foto e emoldurando seus vultos com todo aquele cenário de carne.*

Mas é preciso que eu descreva para você os personagens em cena na foto. Junto da caixa registradora estão minha mãe (morta em 1973 de uma leucemia que se arrastou por alguns anos, nos obrigando a um lento aprendizado da morte), meu tio (que passou grande parte de sua infância fazendo entregas do açougue, hoje próspero advogado no Rio), meu avô (o patriarca de origem alemã, amando os filhos de uma maneira violenta, não muito chegado a extravasamentos afetivos), e como coadjuvante um negro, empregado do estabelecimento.

FB – Talvez isso possa parecer sem importância, mas foram essas tênues associações afetivas, o convívio com os fantasmas familiares (a morte da mãe, a autoridade do avô), um açougue no interior de Minas, que desencadearam em Daibert o processo criador. Ele começou a trabalhar a partir da foto.

Comecei a trabalhar a partir da foto. Um dia, visitando o Museu Mariano Procópio de Juiz de Fora, dei de cara com o Esquartejamento de Tiradentes, de Pedro Américo. Era o que me faltava para realizar a síntese de subjetivo com o objetivo. Comecei a isolar as partes esquartejadas do herói, assim como isolava as carnes penduradas no açougue. [39]

(...)

Era uma foto de família, feita em 1935 no açougue do meu avô. As sugestões do próprio eram o fio. Comecei a fazer aproximações e associações várias. Percebi que a violência, as mutilações, os animais que se devoravam, o Tiradentes (de Pedro Américo), meu avô, o açougue, tudo isso era parte de uma violência maior chamada Açougue Brasil. Nesse ponto o desenho vai ficando mais analítico, a " habilidade" é um meio de reproduzir e analisar o real. A figuração é um instrumento, não um fim.[40]

Percebe-se claramente o itinerário percorrido pelo artista: a atração pela violência dos animais feridos ou se devorando - da série *Investigações* -, a memória da dor familiar desencadeada pela foto e o embate com *Tiradentes esquartejado* no Museu Mariano Procópio. A pergunta cifrada de Manfredo de Souzanetto, citada por Daibert na entrevista, -

---

[39] Entrevista realizada por Francisco Bittencourt. "Os fantasmas de Daibert". *Correio do Povo*. São Paulo, 18 jun. 1978. Reproduzida em: *Arlindo Daibert: Depoimentos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2000, p. 22-25.

[40] Entrevista realizada por José Henrique Fabre Rolim. Daibert: expressividade interpretativa (final). *A Tribuna*, Santos, 26 jan. 1979. Reproduzida em: *Arlindo Daibert: Depoimentos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2000., p. 25-30.

se meus mutilados não seriam, de certa forma, colocações mais gerais, símbolos de todas as nossas impossibilidades atuais – desencadeia a compreensão de tudo ser o *Açougue Brasil*, em todos os sentidos.

Repetindo-se a questão de Arasse, o que Arlindo Daibert viu no quadro de Pedro Americo? No desenho que originou a série, o artista copia em minúcias, sobre o acetato, unicamente a perna esquerda traspassada pela haste de madeira, esboçando com fino traço de grafite parte das linhas do cadafalso e dos tecidos que lhe servem de fundo. Arlindo isolou o que o quadro apresenta de mais cruel e menos celebrativo, rechaçando todo o discurso religioso da representação do mártir. O artista contemporâneo viu a carne dilacerada.

A foto do açougue com seus familiares permitiria várias associações dentro da História da arte, todas sublinhando a violência pela exibição da carne animal: lembra a tela de Annibale Carracci (1560-1609), *La bottega del macellaio*, onde vê-se igualmente o interior de um açougue, para a qual, segundo alguns historiadores, os familiares do pintor teriam pousado[41]; o *Le boeuf écorché*, de Rembrandt (1606-1669), e a *Têtе et Carrés de mouton*, de Goya (1746-1828), ou, mais contemporaneamente, *Figuri with meat* (1954), obra de Francis Bacon (1909-1992), apresentando uma figura sentada entre dois quartos de boi pendurados[42]. Entretanto Arlindo radicaliza, associa a carne animal à carne humana, apropriando-se da perna dilacerada de *Tiradentes esquartejado*, como se fora um pernil. Porém, descomunal, que se recusa a permanecer enfileirado, ocupando o mesmo espaço dos outros. A perna se projeta, situando-se entre os escritos da fotografia: *"AÇOUGUE BRASIL, PHONE 1453, Arlindo Daibert* – nome do avô- *Especialista em LINGUIÇAS de pura CARNE DE PORCO"*. Contaminada pela foto a perna de Tiradentes vira apenas carne, porém, carne humana, metamorfoseando o significado do Açougue Brasil, associando memória de infância à memória social, pluralizando os sentidos.

---

[41] *L'opera completa di Annibale Carracci*. Milão: Rizzoli Editore, 1976, p. 87-88.

[42] Poderiamos também listar obras menos conhecidas como a de Pieter Aertsen, Speisekammer mit Maria, Almosen verteilend, 1551; Maerten van Cleve, Ausgeweideter Ochse, 1566 e Adriaen van Ostade, L'abattage du porc (séc. XVII), Musée du Louvre.

Arlindo privilegia o detalhe[43], o detalhe-*dettaglio* como observa Arasse. Em outro de seus livros, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture* [44], o autor – servindo - se da diferença na língua italiana entre *dettaglio* e *particolare* - distingue entre uma simples parte de um objeto ou figura, detalhe-*particolare*, e o detalhe que perturba, que prende o olhar, detalhe-*dettaglio*. Em suas palavras:

> (...) *On peut considérer ces détails* [dettaglio] *comme des moments du tableau, moments de sa création, moments de sa perception.*
>
> *En tant que particolare, c'est un moment auquel le peintre ne doit pas trop s'"amuser" aux dépens de l'économie équilibrée du "tout ensemble". Mais, en tant que dettaglio, le détail est un moment que fait événement dans le tableau, qui tend irrésistiblement à arrêter le regard, à troubler l' économie de son parcours.*[45]

Tanto Arlindo soube reconhecer o *dettaglio* no quadro de Pedro Americo, o elemento perturbador que prende o olhar, a perna dilacerada, quanto soube se apropriar dela como o *dettaglio* em seu trabalho.

No segundo desenho da série *Açougue Brasil*, Arlindo privilegia a cabeça. Ele a desenha no centro do papel, com a mancha de sangue que lhe serve de base. Nega-lhe a leitura cristã, aproximando-a da cabeça de guilhotinados. No alto da folha ele apresenta duas fileiras, cada qual com seis imagens em preto e branco de cabeças que se destacam na multidão com expressões fortes, muitas vezes falando. Sobre os rostos o artista, em gesto rápido e solto, desenhou um triângulo vermelho.

Arlindo associou a cabeça do cadáver de Tiradentes ao anonimato, entretanto contrapondo o silêncio do morto àqueles que ainda se comunicam, trouxe à lembrança o revolucionário, num jogo perverso: os rostos atuais são a reminiscência do que foi a cabeça silenciosa e esta antecipa, no contexto da ditadura, o destino daqueles que ainda falam.

---

[43] Sobre o detalhe na obra plástica de Daibert ver: GUIMARÃES, Júlio Castanõn, "Alguns trajetos: texto e imagem em Arlindo Daibert" DAIBERT, Arlindo, *Imagens do grande sertão* . Belo Horizonte:UFMG / Juiz de Fora: UFJF, 1998, p. 22-23.

[44] ARASSE, Daniel. *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flamarion, 1996, p. 11-12.

[45] ARASSE, Daniel. *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flamarion, 1996, p. 12.
Tradução: (...) *Podemos considerar esses detalhes* ***[dettaglio]*** *como momentos do quadro, momentos da sua criação, momentos da sua percepção.*

Como particolare, é um momento no qual o pintor não deve "divertir-se" excessivamente à custa da economia equilibrada do "conjunto todo". Mas, como dettaglio, o detalhe é um momento que constitui um acontecimento no quadro, que tende irresistivelmente a deter o olhar, a perturbar a economia do seu percurso.

A partir da experiência do *Açougue Brasil*, Arlindo Daibert em outras séries continuará seu diálogo com a História da arte, a exemplo da *Manière de Prononcer* (1979), onde o artista produz uma releitura de quadros de grandes pintores como Velásquez, Monet, Picasso e Ingres, assim como, *Retrato do Artista* (1980) realizada a partir do quadro *O Atelier* de Vermeer.

1.2.2 Sandro Donatello Teixeira, *O massacre de Tiradentes* (1976 e 1992)

Necessário observar que, na década de 70, outro artista igualmente se apropriou, conscientemente ou não, da perna dilacerada pintada por Pedro Americo. Trata-se de Sandro Donatello Teixeira (1945).

O artista iniciara seu aprendizado no ateliê do pai, Oswaldo Teixeira; nos anos 60 viajara para a Europa, fixando-se, na década seguinte, no Rio de Janeiro[46]. Com uma pintura densa, nos anos 70, o artista busca a denúncia social. Em 1974, por exemplo, participa com os trabalhos *Teatro da Rua I*, *Teatro da Rua II*, *Senhor Dono da Morte* e *Senhor Dono dos Lucros*, da Bienal Nacional de São Paulo.

No Palácio Tiradentes, no Rio de Janeiro, encontra-se a sua obra *O massacre de Tiradentes*. Nela percebe-se, no plano inferior, parte da perna dilacerada do quadro de Pedro Americo. O artista privilegia a visão da coxa presa à haste. Circundando-a, sobre um fundo vermelho, duas cabeças e grafismos que lembram as palavras *Tiradentes* e *libertas*. No plano superior, dentro de uma moldura, vê-se um corpo num pau-de-arara. Um forte traço em espiral une a coxa de Tiradentes ao sexo do homem torturado. As imagens tanto do corpo no pau-de-arara, na parte superior, quanto da perna de Tiradentes, na parte inferior, são bruscamente cortadas, sugerindo sua continuidade no espaço do espectador. A atualização do drama de Tiradentes incorporando torturados políticos é evidente, como esclarece o próprio artista: *Meu Tiradentes (esquartejado assim como o de Pedro Américo) tem um pouco de cada brasileiro que foi torturado na época da ditadura. É uma homenagem a todos aqueles que lutaram e foram sacrificados na luta pelo Brasil livre.*

---

[46] AYALA, Walmir. *Dicionário de pintores brasileiros*. 2ª ed rev. e amp. Curitiba: UFPR,1997, p.353.

A idéia do quadro surgiu de um convite do *Jornal do Brasil* para que alguns artistas expusessem a sua visão de Tiradentes, quando o decreto lei de 1966 foi revogado, em 1976. Lembremo-nos de que o decreto lei de 1966 impunha como modelo oficial, para figurar nas repartições públicas, a estátua do herói, realizada por Francisco de Andrada, em 1926, e situada diante do Palácio Tiradentes, no Rio de Janeiro. O *Jornal do Brasil* publicou, na época, o desenho de Sandro que, em 1991, transformou-se numa grande tela a pedido do jornalista José Costa, autor de *Os pintores e o suplício de Tiradentes, como os mais destacados artistas viram a morte do Protomártir da Independência*, anteriormente citado, segundo relatou-nos Sandro Donatello:

> *Fui convidado pelo falecido José Costa quando ele estava preparando o livro para fazer um trabalho sobre Tiradentes. Essa tela, de grandes proporções é de acrílico s/ madeira. Ela foi baseada em outro trabalho feito por mim para o JB alguns anos antes. Acontece que havia um Decreto-Lei que proibia qualquer representação de Tiradentes que não fosse a tradicional (cabelo, barba, etc...). Quando esse decreto caiu, houve uma reportagem no JB com alguns artistas para darem sua visão do Tiradentes. Alguns anos depois o José Costa me fez o convite e então tive a oportunidade de realizar a obra (na minha visão Tiradentes está num pau de arara). Esse quadro foi comprado pelo Dr. José Carlos Brito, um advogado conhecido meu e doado para a Assembléia. Nessa época me deram a medalha de Tiradentes que ofereci ao comprador do quadro. O trabalho então passou a fazer parte da casa. Alguns membros acharam pornográfico e o colocaram no porão. Anos mais tarde, quando a Deputada Heloneida Stuart foi realizar uma homenagem a Tiradentes (peça de teatro na Assembléia), foi realizada uma pesquisa para saber se havia algum trabalho que representasse Tiradentes na casa. Foi então que encontraram meu quadro guardado (no porão da ditadura). Aliás era o único que havia dentro do Palácio Tiradentes. Autorizei a publicar a fotografia do quadro no convite, e qual não foi minha surpresa quando vi que estava o trabalho de Scliar na capa e o meu na última folha (mais uma censura). A Deputada censurou meu trabalho e parece que ela não queria que fosse exposto. Depois da notícia sair no jornal, a Assembléia decidiu que a obra tem que ficar permanentemente exposta no Palácio Tiradentes. Ela está localizada na entrada do plenário*[47].

Concebido na década de 70 e realizado em tela no início dos anos 90, *O massacre de Tiradentes* passou a integrar o acervo da Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro, permanecendo no depósito por ser considerado, segundo denunciou o jornalista Ricardo Boechat, "pornográfico". Será exposto, pela primeira vez, apenas em 2000[48]. A trajetória

---

[47] Depoimento dado por e-mail em 03/07/2005.

[48] BOECHAT, Ricardo. "Estréia anunciada". *Jornal do Comércio*, Recife, 09/05/2000.

do quadro de Sandro Donatello revela-nos o quanto ainda é problemática a "dessecularização" do drama de Tiradentes e a ênfase na violência imposta ao corpo.

1.2.3 Wesley Duke Lee, *Mantenha a liberdade quae sera tamen* (1979)

Dono de uma carreira já consolidada e reconhecida no Brasil, com vários anos de experiência no exterior, Wesley Duke Lee (1931) fora o iniciador de vários movimentos, a exemplo do *Realismo mágico*, e organizador de diversos grupos, como a Rex Gallery. Sua obra nos anos 70 destaca-se pelo caráter irônico e crítico, assim como pelo uso inovador de materiais e técnicas[49].

A releitura de Wesley Duke Lee sobre o quadro de Pedro Americo originou-se de um pedido de Pietro Maria Bardi. O diretor do MASP convidara quatro artistas para participarem da *Exposição Arte no Brasil – uma história de 5 séculos* (1998), reinterpretando temas da História do Brasil. Maria Helena Chartuni apresentou a *Primeira Missa* (tríptico), Carlos Alberto Aráujo, *Independência*, Agostinho Baptista de Freitas, *Doze histórias após a Independência* (uma história em quadrinhos abrangendo diversos temas, tais como: libertação dos escravos, Canudos, Monte Castelo, 1964...) e Wesley Duke Lee a Conjuração Mineira[50]. Pietro Maria Bardi solicitou-lhe pessoalmente uma releitura do *Tiradentes esquartejado* de Pedro Americo, obra que o artista conhecia apenas por reprodução[51]. Lembremo-nos que fora Bardi quem divulgara a imagem do quadro de Pedro Americo, ao reproduzi-lo em seu livro *História da Arte Brasileira.*

Mantenha a liberdade quae sera tamen (de O Tiradentes, de Pedro Américo) é um grande painel, onde o artista reproduz o cadafalso presente na tela de Pedro Americo, pregando tábuas de madeira. Sobre a madeira, o artista colocou uma tela presa somente pela parte superior, onde desenhou, com traços rápidos, o corpo do Tiradentes, como se

---

[49] Sobre a carreira de Wesley Duke Lee ver, por exemplo, os estudos de Cacilda Teixeira COSTA: *Um salmão na corrente taciturna – o percurso interior, a vida e a obra de Wesley Duke Lee.* São Paulo, 1977 (Tese de doutoramento); *Wesley Duke Lee*, Rio de Janeiro: Funarte, 1980. *Antologia crítica sobre Wesley Duke Lee*. São Paulo : Galeria Paulo Figueiredo, 1981.

[50] NASCIMENTO, Regina. "Cinco séculos de arte no Brasil", *Ultima Hora*, 11/01/1979. "Arte no Brasil", *Diário de São Paulo*, 19/01/1979. KLINTOWITZ, Jacob. "Um gigantesco quebra-cabeças, para contar a História do Brasil", *Jornal da Tarde*, 13/01/1979.

[51] Declaração do artista feita à autora em dezembro de 2004.

apresenta na tela de Pedro Americo. No cimo do painel, saindo de sua estrutura retangular, construiu a forca com uma corda real, cujo laço pende sobre a tela, ao lado do desenho da cabeça. O painel se apóia sobre uma base estreita com rodas de madeira.

Enquanto Arlindo Daibert viu a carne dilacerada e a cabeça muda na tela de Pedro Americo, Wesley Duke Lee fixou-se no cadafalso. Reafirmou sua trimensionalidade, buscou a matéria concreta: madeira, tela e corda. O corpo se desfez no desenho ligeiro e nas rugas do tecido. Mesmo para perceber-se o olhar de Tiradentes, que não contempla o céu, mas a nós, é necessário alguma atenção. O cadafalso fez-se mais forte que o corpo do herói, sua concretude o coloca à disposição de próximos carrascos e vítimas, atualizando seu conteúdo na conjuntura dos anos 70. Duke Lee, como Arlindo e Sandro Donatello, repele qualquer referência à cristianização do mártir, enfatizando a forca, não o crucifixo – que não é representado.

O espaço ocupado pelo cadafalso aumenta a percepção da fragilidade do corpo. Nos faz lembrar a jangada de madeira presente na tela *Radeau de la Méduse* de Géricault, uma das matrizes do quadro de Pedro Americo.

Sobre a perda do corpo na obra de Duke Lee, a escritora e psicanalista formada por Jacques Lacan, Betty Milan, se refere, num pequeno texto datilografado encontrado nos arquivos do MASP[52]:

> *A sentença condenou Tiradentes à forca, a ter cabeça cortada exibida sobre uma estaca no centro de Vila Rica, e ainda, ter o corpo esquartejado e suas partes expostas nas vias de acesso à capitania e nos lugares que mais ele freqüentava. Enforcado, decapitado e esquartejado, é o corpo de Tiradentes que se torna impossível.*
>
> *É isso que Wesley Duke Lee pinta, teatralizando o espaço do quadro, redimensionando a tela no espaço, desenhando um corpo que não o é.*
>
> *Disposta sobre um patíbulo de madeira onde vemos uma escada e uma forca vazia, a tela cai moldando-se aos planos da subida à forca. Invés da tela plana, esta que é conforme à história do martírio e cuja forma é a do mapa do Brasil.(...) O desenho evoca o corpo e no corpo desenhado é o corpo impossível de Tiradentes que se vê.*

Wesley Duke Lee nos faz perceber o grande espaço ocupado no quadro de Pedro Americo pela estrutura do patíbulo e sua precisão construtiva. Embora represente uma cena

[52] Agradecemos a Eugênia Giorini Esmeraldo o acesso às informações do arquivo do MASP.

do final do século XXVIII colonial brasileiro, o cadafalso idealizado por Pedro Americo fora erguido com madeira aplainada, de sólidos e sofisticados encaixes. A racionalidade com a qual o patíbulo fora construído assemelha-se ao aspecto limpo e organizado do esquartejamento. Há algo nas gravuras de Goya, *"Desastres de la guerra"* - produzidas em 1810, sobre a Guerra da Independência na Espanha (1808-1814) -, que nos faz pensar melhor o patíbulo de Pedro Americo. Em Goya, a crueldade das mortes espelha-se nos troncos retorcidos da vegetação, que muitas vezes servem de local e instrumento de execução: forca, garrote, empalamento, fuzilamento...[53] Essa agressividade tosca da matéria Pedro Americo nega.

Um detalhe interessante do trabalho de Wesley Duque Lee é a presença das rodas de madeira. Embora provavelmente colocadas pela simples necessidade de se deslocar o painel, elas reforçam o significado da obra. Assemelham-na a um elemento cenográfico, a plataforma móvel do teatro clássico, *ekkykléma*. Como o cenário das peças gregas referiam-se ao ambiente exterior de uma habitação ou paisagem, as plataformas rolantes eram utilizadas para fazer a ligação com o interior do lugar representado. Principalmente para trazer aos olhos do público os cadáveres dos personagens; nas tragédias, o assassinato nunca era encenado perante o espectador[54]. A ambigüidade da *ekkykléma* de Duke Lee revela-se no *corpo impossível* que porta.

1.2.4 Adriana Varejão, *Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho* (1998)

Adriana Varejão (1964) pertence a uma outra geração, obviamente não atuante nos anos 70. A artista iniciara seu aprendizado nos cursos livres da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, entre 1981 e 1985. Fez suas duas primeiras individuais, 1988 e 1991, na Galeria Thomas Cohn do Rio de Janeiro, seguindo para uma rápida carreira, com grande projeção no exterior. Parte do seu trabalho reside na apropriação de imagens relacionadas ao período colonial brasileiro - a decoração religiosa, os azulejos, os mapas, os registros dos viajantes- e sua exposição como carne viva[55].

---

[53] BOZAL, Valeriano. *Goya y el gusto moderno.* Madri: Alianza Editorial, 1994, p. 214.
[54] Ekkykléma: "plateforme roulante qui amenait les cadavres hors des portes du palais". BARTHES, Roland, "Le théatre grec", em *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p.82.
[55] NERI, Louise e HERKENHOF, Paulo (org.). *Adriana Varejão*. São Paulo: O Autor, 2001.

Em várias obras, Adriana Varejão explorou o corpo fragmentado. No óleo sobre tela *Varal*, de 1993, vê-se, numa parede de azulejo branco envelhecido, partes de um corpo, incluindo vísceras, penduradas como peças em açougue. Nesse mesmo ano, em *Proposta para uma catequese, Parte I*, a artista imitou uma decoração de azulejos, com volutas e anjinhos, mas em seu interior, ao contrário de um habitual episódio da vida de algum santo, reproduz cenas de canibalismo. Como ela mesma explica: *cruzei a referência do banquete, do festim antropofágico, com a Santa Ceia* [56]. Em 1997 e 1998, Adriana retomou o canibalismo em *Figura de convite* (I e II), como também fragmentou a pintura do século XIX em *Varejão Acadêmicos-Musas* e *Varejão Acadêmico – Heróis*.

Nesse último trabalho, *Varejão Acadêmico – Heróis*, Adriana representa, uma parede de azulejos com fragmentos de personagens dos quadros de Victor Meirelles (*Estudo de cabeça masculina*, c. 1856), Almeida Jr (*Derrubador Brasileiro*, 1879), Pedro Americo (*Batalha de Avay*, detalhe do pé do paraguaio ladrão, 1877) e Rodolpho Amoêdo (*Último Tamoio*, 1883). Ela utiliza um recurso já há muito incorporado em seu trabalho: tratar a tela como tecido vivo. Os fragmentos, retirados da pintura do séc. XIX, parecem possuir uma parte interna de carne, que sangra quando mutilada, respingando o azulejo. Não é preciso insistir muito na incorporação do "Acadêmico", na denominação do quadro, em seu sentido pejorativo, assim como, na eleição do homem comum para herói.

Enfatizando o canibalismo, Adriana Varejão seria uma participante nata da XXIV Bienal Internacional de São Paulo, de 1998, onde também foram expostos *Tiradentes esquartejado* de Pedro Americo e *Mantenha a liberdade quae sera tamen* de Wesley Duke Lee. Adriana Varejão integrou três diferentes espaços. A obra *Proposta para uma catequese, Parte I* (1993) estava presente no segmento dedicado à arte dos séculos XVI a XVIII. A pedido do vice-curador Adriano Pedrosa, a artista criou uma obra gráfica, apenas para ser incluída no catálogo do Núcleo Histórico Histórias de Canibalismos, apropriando-se da gravura de Etienne Delaune, *Mêlée des Guerriers Nus*, do séc. XVI. Porém, seu principal trabalho integrou o segmento "Um entre Outros".

Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho (estudo sobre o Tiradentes de Pedro Americo) é uma instalação[57]. O espectador é convidado a entrar numa sala cúbica (3 m.),

---

[56] HIRSMAN, Maria, "Uma identidade em fragmentos", *O Estado de São Paulo*, edição especial bienal 98.
[57] Agradeço a Dalton Mazierio o acesso aos documentos do arquivo da Fundação Bienal.

com quadros espalhados pelas paredes. Os quadros representam partes do corpo de Tiradentes suspensas no ar, dentro de uma sala contendo quadros na parede que, por sua vez, igualmente, representam os pedaços de Tiradentes suspensos dentro de uma sala..., sem nenhuma lógica aparente. A obra só é compreendida quando o espectador reconstitui mentalmente seu processo de elaboração.

A artista nos explica:

> *"O trabalho que estou preparando para a XXIV Bienal de São Paulo baseia-se no quadro de Pedro Américo, o seu Tiradentes, que também estará presente na Bienal. Meu interesse nessa pintura é mais de ordem semântica do que pictórica. É um quadro com que muitos de nós estamos familiarizados, pois está presente nos livros de História que costumamos estudar no colégio. Além disso, interessou-me a representação da fragmentação do corpo e do corpo em pedaços, algo que está em Géricault, que também estará na Bienal. Construí um manequim e o desmembrei justamente como no quadro a que me referi: duas pernas, um tronco com um braço, uma cabeça. Dispus as partes espacialmente dentro de um quarto seguindo a mesma composição da pintura de Pedro Américo. Era como se o quadro estivesse em terceira dimensão. Coloquei vários espelhos nas paredes num total de 21, que refletiam as partes do corpo e também se refletiam uns aos outros. Partindo de um mesmo ponto de vista, fotografei cada espelho e reproduzi as imagens em pintura. Os quadros estarão dispostos no lugar dos espelhos, tendo as mesmas dimensões."* [58]

Adriana Varejão viu no quadro de Pedro Americo a fragmentação. Fragmentou o manequim. Fragmentou a própria imagem dos fragmentos suspensos no ar ao refleti-los nos espelhos. Fragmentou o processo criativo (escultura, espelho, fotografia, pintura, instalação). Fragmentou o espaço (ateliê e Bienal). Fragmentou o tempo (o esquartejamento de Tiradentes em 1792, a pintura de Pedro Americo em 1893, a reintrepretação em 1998).

Valéria Piccoli, no catálogo, analisa a importância da fragmentação na obra de Adriana Varejão:

> *A inserção desse trabalho no eixo "um e outro" é precisa na medida em que articula temas importantes da exposição – o espelho, o reflexo, o corpo em pedaços, a fragmentação. Em Lacan, o espelho desempenha para a criança o importante papel de trazer à consciência por intermédio de seu reflexo a imagem total, organizada e simétrica do seu corpo, antes sentida e percebida como fragmentada, Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho opera no sentido oposto.*

---

[58] *Adriana Varejão – Trabalhos e referências 1992-1999.* São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1999, p.31.

Não se trata do reconhecimento de minha imagem enquanto corpo único, mas confirmação, através da pintura, de que me constituo a partir de fragmentos.[59]

Ao tridimensionar o corpo e refleti-lo em vários ângulos nos espelhos, Adriana permite-nos conhecer os cortes cuidadosamente ocultos por Pedro Americo, revelando ângulos bem mais cruéis. Entretanto, não existe um grande impacto emocional. A artista segue a pintura asséptica de *Tiradentes esquartejado*; o sangue não escorre como na maioria das telas de Adriana Varejão. A pintura dos reflexos no espelho lembra a estética surrealista, o mundo dos sonhos, prendendo o espectador no puro estranhamento. As imagens, por serem cópias de reflexos, não se estruturam por regras de composição, provocando desconforto aos olhos; os fragmentos do corpo são muitas vezes vistos em escorços de difícil compreensão.

Impedindo a reintegração dos fragmentos, a reconstituição do corpo pelo olhar, assim como não reproduzindo a forca e o crucifixo, a artista impede a leitura do fato histórico; a memória do herói se perde.

As releituras de Arlindo Daibert, Sandro Donatello Teixeira, Wesley Duke Lee e Adriana Varejão recusaram-se a enfatizar o herói. A sacralização, elemento tão valorizado pela historiografia no quadro de Pedro Americo, fora simplesmente abandonada pelos artistas, que nele viram apenas a violência. Arlindo Daibert e Sandro Donatello isolaram a perna dilacerada como metáfora para a tortura dos anos 70, tudo é *Açougue Brasil*. Duke Lee abandonou *o corpo impossível* e deu visibilidade matérica ao cadafalso, também alinhando-se ao discurso contestatório dos anos 70. Adriana Varejão saturou o olhar com os fragmentos do corpo, refeito em manequim e desfeito em reflexos; colocou-nos pós-modernamente diante da nossa própria despersonificação.

À exceção do trabalho de Arlindo Daibert, que manteve com o quadro de Pedro Americo uma ligação de memória pessoal, os outros artistas voltaram-se para o tema a partir de estímulos esternos, aceitando convites institucionais.

---

[59] PICCOLI, Valéria, "Adriana Varejão". *XXIV Bienal de São Paulo: arte contemporânea brasileira* : Um e/entre outro/s [curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa]. São Paulo: A Fundação, 1998. p. 109.

1.3 Releituras da política

1.3.1 A cultura de massa

A partir de 1965, quando por lei federal Joaquim José da Silva Xavier passou a ser o patrono da nação brasileira e a colocação de seu retrato nas repartições públicas obrigatório (no caso a imagem da estátua situada defronte ao Palácio Tiradentes), o culto ao herói se acirrou no Brasil. Em Juiz de Fora, a sala "Tiradentes", do Museu Mariano Procópio - onde o quadro de Pedro Americo esta exposto, ao lado de outras importantes obras ligadas à iconografia da Conjuração como os trabalhos de Décio Villares (*Tiradentes*, óleo, 1928; *Tiradentes*, busto em bronze, s/d), de Modestino Kanto (*Plaudite Cives!*, modelo em gesso, s/d), e de Antônio Parreiras (*Jornada dos mártires*, óleo, 1928) -, constituiu-se por ocasião das festividades de 21 de abril um verdadeiro altar da pátria. No ano de 1977, por exemplo, o jornal local *Diário Mercantil*, publica o artigo "Tiradentes, hoje, nas escolas, Polícia, Exército e no Museu", noticiando as festividades do dia, que incluíram: uma sessão cinematográfica para crianças, promovida pela Polícia Federal; a divulgação da "Oração pelo soldado brasileiro"[60], pela Delegacia Regional do Ensino de Juiz de Fora a pedido da Liga de Defesa Nacional; sessões cívicas nas escolas e, no Museu Mariano Procópio, a abertura ao público da Sala Tiradentes, que "*será inteiramente ornamentada em verde e amarelo, recebendo turmas de estudantes que ali prestarão homenagens aos Inconfidentes*". Encabeçando a matéria do jornal encontra-se uma grande foto da Sala Tiradentes, onde vê-se do lado direito, de perfil, em primeiro plano, a escultura de Modestino Kanto - que representa Tiradentes de corpo inteiro, caminhando de cabeça erguida, com a corda no pescoço, alva e crucifixo nas mãos atadas _, como que olhando para o quadro de Pedro Americo ao fundo, antevendo o seu destino. A sensibilidade do fotógrafo buscou não mostrar o quadro isoladamente, mas inseri-lo numa narrativa.

---

[60] "*Oração pelo soldado brasileiro: Senhor! Fazei que o Brasil seja eternamente livre e soberano, próspero e respeitado pelos estados irmãos. Proporciona-nos* (sic) *a paz perene, social e internacional. Assegurai à família e à gente brasileira, tranqüilidade e vida edificante, segundo a concepção cristã. Permita que eu e meus patrícios saibamos cumprir o dever de guardiães da Pátria, se necessário a custa do próprio sangue. Livra-nos* (sic) *dos Traidores, particularmente daqueles que, na calada da noite, assassinam os seus camaradas, que dormem o sono da confiança, da camaradagem, ou que através do rádio, da imprensa e do livro, se empenham em poluir a vocação cívica e patriótica de nosso povo*". *Diário Mercantil*, 21 de abril de 1977.

A imagem criada por Pedro Americo foi pouco empregada no culto desenvolvido no período da ditadura militar, mas, por vezes, adquiriu formas inusitadas. Vale registrar a existência no Museu Histórico da Polícia Militar de Minas Gerais, em Belo Horizonte, da reprodução tridimencional em cera da cabeça de Tiradentes do quadro de Pedro Americo, em tamanho natural, com cabelos e barbas de fios igualmente naturais[61]. Ou a homenagem prestada à perna direita, reproduzida como elemento principal do monumento erguido na Estrada Real, próximo à cidade mineira de Conselheiro Lafaiete, mais precisamente no Sítio da Varginha do Lourenço; local onde, em 1792, a referida perna do herói teria sido exposta presa a uma gameleira.

Se o livro de Pietro Maria Bardi tornou conhecida a imagem do *Tiradentes esquartejado* de Pedro Americo, a partir de 1975, entre os amantes das artes, a coleção *Grandes personagens da nossa história*, da editora Abril, já a havia difundido entre o grande público -leia-se classe média-, em edições sucessivas a partir de 1969[62].

Esse período aliou euforia econômica (o milagre brasileiro), expansão do mercado editorial direcionado ao consumo de massa e a revolução técnica do fotolito a cor. A editora Abril foi uma das pioneiras no lançamento de coleções em fascículos, vendidos nas bancas de jornais. Nas primeiras coleções, tais como *A Bíblia mais bela do mundo*, *Gênios da pintura*, *Conhecer* e *Mãos de ouro*, utilizaram-se fotolitos oriundos da Itália. A segunda edição de *Conhecer* (capa azul) recebeu 20% de fotolitos brasileiros; *Gênios da Pintura*, aos poucos, foi sendo enriquecido com fotolitos sobre pintores brasileiros[63].

A coleção *Grandes personagens da nossa história* fora concebida originalmente restrita aos personagens militares, visando estreitar os laços entre a empresa e o regime militar, como esclareceu-nos o jornalista Luiz Carlos Baptista de Figueiredo, no período Secretário de Redação, que trabalhava no setor de fascículos da Editora Abril:

> *"Grandes Personagens da Nossa História" tem uma origem curiosa. Por influência de Odylo Costa, filho, representante da Abril no Rio de Janeiro, essa editora resolveu agradar ao regime militar, com uma coleção de personagens*

---

[61] A reprodução foi executada pelo tenente Thompson, possivelmente na década de 60 ou 70, como observa Thais Nivia de Lima e FONSECA, *Do padrão de infâmia ao altar da pátria; memória e representações da Inconfidência Mineira (1930-1960)*. São Paulo, 2001 (Tese, Doutorado em História Social, USP), cap. 5.

[62] 1ª ed. 1969, 2ª ed. 1972, 3ª ed. 1975 e 4ª ed. 1978.

[63] Entrevista concedida em março de 2003, por Luiz Carlos Baptista de Figueiredo, jornalista, Secretário de Redação da Editora Abril, no período.

militares, tais como Caxias, Deodoro, Tiradentes (alferes), Floriano Peixoto, General Osório, etc. Depois, contudo, resolveu ampliar a idéia, abrangendo na coleção outros personagens históricos, tais como Oswaldo Cruz, Vieira, D. Pedro I, D.Pedro II, etc.

O editor Victor Civita (1907-1990) apresentou a coleção, deixando clara a sua expectativa quanto ao conteúdo:

> *Afirmou o nosso Monteiro Lobato que um país se faz com livros e homens.*
> *Nós, da Abril, acrescentamos: e com exemplos. Assim, no momento em que o País convoca as suas energias para o grande salto rumo ao futuro, acreditamos que uma das fontes onde êle pode encontrar fôrças e inspiração é a do exemplo dos seus grandes filhos.*
> *País jovem, de proporção continental, tão assoberbado de problemas quanto cumulado de belezas e riquezas, o Brasil deve a sua grandeza, sua liberdade, sua unidade e sua projeção internacional à ousadia dos bandeirantes, à fé dos catequistas, ao idealismo dos inconfidentes, à sabedoria dos legisladores e à inteligência, coragem e dedicação dos seus soldados, diplomatas, cientistas e artistas.*(...) [64]

A coleção compunha-se de 3 volumes, totalizando 42 personagens/fascículos. Cada volume continha em média 300 imagens a cores, em grande maioria reproduções de obras de arte. Em seu depoimento, o jornalista Luiz Carlos Baptista de Figueiredo chama a atenção para o pionerismo da coleção em divulgar uma iconografia brasileira:

> *Essa foi a primeira coleção de fascículos no Brasil, realizada pela Editora Abril, com fotolitos e iconografia totalmente brasileiros. Por falta de experiência, fez-se inicialmente um levantamento superficial, em todo o Brasil, da possível iconografia de interesse para a coleção. Paralelamente, uma equipe da Editora saiu a campo, para pesquisar e fotografar, em diversos locais do Brasil, obras artísticas que pudessem ilustrar a coleção. Essa equipe foi chefiada por mim, e formada por um fotógrafo (Mota) e uma pesquisadora (Renata Bottini). Visitamos vários locais do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará e Maranhão. Essa viagem durou cerca de três meses. Foram tiradas muitas fotos, com identificação. Durante essa viagem, em 1968, visitei o Museu Mariano Procópio, e entre outras obras artísticas, fiz fotografar o "Tiradentes esquartejado"...*

O quadro de Pedro Americo encontra-se reproduzido no primeiro volume da coleção, integrando o 13° fascículo, "Tiradentes". O texto do jornalista Luis Fernando Mercadante apresenta uma biografia onde Tiradentes é um eterno virtuoso, que se alia ao jovem José Alvares Maciel e ao cunhado deste, o Tenente-Coronel Francisco de Paula Freire de Andrada, chefe do regimento onde servia o alferes, para iniciar e conduzir a revolta pela Independência; traído e condenado, assume sozinho a responsabilidade pelo levante. Ou seja, a visão que se tornou tradicional de Tiradentes como herói, principalmente após a publicação, em 1927, da obra de Lúcio José dos Santos, *Inconfidência Mineira – o papel de Tiradentes na Inconfidência Mineira*[65]. É interessante observar que, apesar da supervisão geral da coleção ter ficado a cargo de Sérgio Buarque de Holanda e, praticamente, a metade dos colaboradores serem professores do Departamento de História da USP, o tom laudatório da coleção não foi evitado.

Há no fascículo seis reproduções de quadros sobre Tiradentes, acompanhando a narrativa biográfica. Na página de abertura, o retrato do herói com a corda no pescoço, de Autran; seguem sua representação como alferes, produzida por Washt Rodrigues; a prisão, como a imaginou Antônio Parreiras; a leitura da sentença, na versão de Leopoldino Faria; Tiradentes diante do carrasco, de Rafael Falco; finalizando com o esquartejamento, concebido por Pedro Americo[66]. Sabe-se, pelo depoimento do jornalista Luiz Carlos Baptista de Figueiredo, que os autores não tiveram nenhuma ingerência na seleção das imagens para os fascículos. Os textos a elas não se referem diretamente.

Tiradentes esquartejado de Pedro Americo ganhou visibilidade ao ser reproduzido na coleção, ilustrando uma narrativa muito diferente da que o originou.

Em 1972, outra enciclopédia trouxe ao grande público a imagem do *Tiradentes esquartejado*. Comemorando o sesquicentenário da Independência do Brasil, a editora

---

[64] CIVITA, Victor, "Apresentação", Maio, 1969. *Coleção grandes personagens da nossa história*. São Paulo: Editora Abril, 1969.

[65] SANTOS, Lúcio José dos. *Inconfidência Mineira – o papel de Tiradentes na Inconfidência Mineira*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1972.

[66] Autran, *Tiradentes*, Vila Militar; José Washt Rodrigues, *Alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes*, 1940, óleo s/tela, 1,96 x 0,98 m., Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro; Antônio Parreiras, *Prisão de Tiradentes*, 1914, óleo s/tela, 1,80 x 2,82 m., Museu Julio de Castilhos, Porto Alegre; Leopoldino de Faria, *Resposta de Tiradentes à comutação da pena de morte*, s/ d, óleo s/tela, 47,5 x 62,3 cm., Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro; Rafael Falco, *Tiradentes ante o carrasco*, 1963, óleo s/tela, Congresso Nacional, Brasília;

Bloch lançou a *História do Brasil*, em 48 fascículos formando 4 volumes[67], ricamente ilustrados, com supervisão de Herculano Gomes Mathias, Lauryston Gomes Pereira Guerra e Affonso Celso Villela de Carvalho, pertencentes ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Herculano Mathias, na época, já se destacava como responsável por edições ligadas à História de Minas Gerais e à arte no Brasil[68]. A equipe que respondia pelos textos era composta em parte por professores do Colégio Pedro II, do Rio de Janeiro. A enciclopédia mereceu uma nova edição em 1976.

A Conjuração Mineira aparece no primeiro volume, se estendendo por dois fascículos. As ilustrações são abundantes, explorando boa parte da iconografia de Tiradentes[69]. O quadro de Pedro Americo foi reproduzido na página 236, tendo na subsequente o corpo esquartejado de Tiradentes retirado do painel de Portinari; do mesmo painel também foi reproduzida a cena final com os quartos do herói e a cabeça pendurados em mastros. O tratamento dado ao texto e às imagens não diferem muito da coleção da editora abril. O conteúdo é convencional e as ilustrações constituem uma narrativa visual paralela.

A coleção *Grandes personagens da nossa história* e a enciclopédia *História do Brasil* tornaram-se importantes fontes para pesquisas escolares, marcando toda uma geração. Apesar da visão tradicional da história, como exemplo deixado pelos grandes personagens, foi através dessas coleções que a pintura histórica brasileira, rechaçada pelos modernistas e, muitas vezes, presa nas reservas técnicas ou em salas de órgãos públicos, tornou-se conhecida.

Os anos 70 marcaram também uma mudança no mercado editorial dos livros didáticos, que aumentaram substancialmente o número de títulos, de exemplares impressos

---

[67] *História do Brasil,* São Paulo: Editora Bloch, 1972, v.1. De O descobrimento à Transmissão da família real para o Brasil; v.2. De O Reino Unido do Brasil à A Abolição; v.3. De O caso do Império à O Brasil atual; v.4. Datas para guardar.

[68] A coleção da casa dos contos de Ouro Preto: documentos avulsos. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1966; Um recenseamento na Capitania de Minas Gerais: Vila Rica –1804. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1969; J. B. Debret e a viagem pitoresca e histórica ao Brasil. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

[69] Foram reproduzidas as obras de Rafael Falco (*Tiradentes ante o carrasco*, Congresso Nacional) José Washt Rodrigues (*O alferes...* MHN), Pedro Bruno (*O precursor* – MHN) Décio Vilares (*Tiradentes*, busto em bronze, MHN) Antônio Parreiras (*O último momento de Tiradentes*, Tribunal Regional Eleitoral, Rio de Janeiro, e a *Jornada dos mártires*, MMP), João Baptista da Costa (*Tiradentes*, MHN), Modestino Kanto (escultura, MMP), Eduardo de Sá (*Leitura da Sentença*, MHN), Aurélio de Figueiredo (*Martírio de Tiradentes* – MHN), Pedro Americo (*Tiradentes esquartejado*, MMP) , Portinari (*Tiradentes*) e Guignard (*O sacrifício de Tiradentes*, Col. particular)

e de ilustrações. As editoras formavam bancos de imagens, que serviam a vários livros de uma mesma editora sendo, na maioria das vezes, de responsabilidade de uma equipe especializada a inclusão das imagens, sem a participação direta dos autores. As imagens se inseriam nos livros, na maioria das vezes, sem se fazerem acompanhar por suas referências técnicas, ou mesmo sem que o texto trabalhasse seu conteúdo.

Embora a idéia do esquartejamento aparecesse como texto narrativo[70], *Tiradentes esquartejado* de Pedro Americo começou a circular muito lentamente nos livros didáticos. A pesquisa que realizamos (principalmente na Biblioteca do livro didático, pertencente à Faculdade de Educação da USP, organizada para viabilizar estudos sobre esse instrumento pedagógico[71]) apontou-nos a existência de apenas 11 livros com a reprodução do quadro[72], num universo de aproximadamente 684 publicações analisadas, abrangendo todo o século XX.

A primeira reprodução data de 1982, sintomaticamente após à anistia (lei nº 6.683 - de 28 de agosto de 1979) e a abertura do regime militar. Nesse período, o ensino de história nos grandes centros passou por um esforço de renovação: professores experimentaram

---

[70] FONSECA, Thais Nivia de Lima e. *Do padrão de infâmia ao altar da pátria; memória e representações da Inconfidência Mineira (1930-1960)*. São Paulo, 2001 (Tese, Departamento de História, USP), cap. 6.

[71] Na Biblioteca de livros didáticos da FE-USP localizamos 609 títulos relativos à História do Brasil. Também foram consultados: o acervo geral da Biblioteca da FE-USP, onde foram encontrados 25 livros escolares de História do Brasil (muitos exemplares destes mesmos livros apresentaram-se igualmente na Biblioteca do Livro Didático); Biblioteca da Escola da Aplicação da FE-USP, onde foram examinados cerca de 50 livros de História do Brasil. Agradeçemos a Renato Palumbo Dória a ajuda nesse levantamento.

[72] São eles: FARIA, Ricardo de Moura. *Nova História*: Belo Horizonte: Editora Lê, **1982**. [(2°.Grau e vestibulares) Unidade 7, "Independência do Brasil", p.142]. MOCELLIN, Renato. *História do povo brasileiro: Brasil colônia*. São Paulo: Editora do Brasil, **1985** [Capítulo XVI, "A conjuração mineira', p.80] AZEVEDO, L. de. *A história de um povo*. São Paulo: FTD, **1988** [Vol.1, 1°.Grau, capítulo 38, "A Liberdade no Horizonte no Brasil", p. 149]. AZEVEDO, L. de. *A história de um povo*. São Paulo: FTD, **1988** [Vol.2, Sociedade Brasileira: Império e República; capítulo 2, "Nem a forca conseguiu sufocar os gritos da liberdade", p.11]. DARÓS, Vital. *Lições de História do Brasil*. São Paulo: FTD, **sd.** [Vol.1., Período Colonial (1°.Grau), lição 18ª: Inconfidência Mineira, p.53. Obs: desenho colorido realizado a partir da obra de Pedro Américo]. MATTOS, Hamilton Gonçalves. *Vivenciando a história*. São Paulo: Editora do Brasil, **1990**. [Capítulo 16, "A Conjuração Mineira: Minas Gerais desperta para a Liberdade", p. 97]. SILVA, Francisco de Assis. *História do Brasil: atualizado até o governo FHC*. São Paulo: Moderna, **1992**. [Capítulo 11: "Crise do Sistema Colonial – Inconfidência Mineira (1789), uma rebelião de elite", p.104]. SILVEIRA, Edeval. *História das transformações populacionais*. São Paulo: Instituto Brasileiro de Edições Pedagógicas / Companhia Editora Nacional, sd.(**aparentemente pós-1994**). [7ª. série / 1°.grau, capítulo 2: "Os Movimentos Separatistas", p.50]. NADAI, Elza e NEVES Joana, *História do Brasil*, 20a. edição,**1997**, Ed. Saraiva, (2o. grau). MONTELLATO, Andrea Rodrigues Dias. *História temática: diversidade cultural e conflitos*. São Paulo: Scipione, **2000.** [6ª.série, capítulo 1, "Mito e Memória Histórica – Tiradentes", p.22] VICENTINO, Cláudio. *História para ensino médio: História Geral e do Brasil*. São Paulo: Scipione, **2001**. [v. único, capítulo 25, "A Independência do Brasil", p.313]. Evidentemente, numa pesquisa como essa, um ou outro livro que contenha a reprodução do quadro de Pedro Americo pode não ter sido localizado, todavia os livros encontrados já endossam as conclusões apontadas.

métodos alternativos de ensino, valorizando a pesquisa e a cultura pessoal dos alunos; nos cursos de pós-graduação muitas teses analisaram os conteúdos dos livros didáticos e as práticas pedagógicas ligadas ao ensino de história, apontando sua inadequação; vários Estados apresentaram novas propostas curriculares, a exemplo de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, advogando a necessidade de se incorporar a produção historiográfica em curso no Brasil a partir dos anos 70, influenciada pela Nova Historia francesa e pela moderna história social inglesa, valorizando questões ligadas à História social, cultural e do cotidiano; o mercado editorial, por sua vez, se adequou a essa mudança, lançando livros didáticos de espírito mais crítico, ou dando a velhos conteúdos novas roupagens[73]. É tentador concluir que o contexto permitiu a desconstrução de antigos mitos históricos e a exposição de "*Tiradentes esquartejado*".

Entretanto, *Tiradentes esquartejado* está longe de ser uma representação corriqueira sobre a Conjuração nos livros didáticos, mesmo nesse período. Percebemos que a ênfase recai na ação coletiva - valorizando *A jornada dos Mártires*, de Antônio Parreiras, também pertencente ao Museu Mariano Procópio, onde Tiradentes não se inclui[74] - ou, nas imagens que enfatizam a ação do herói - *Resposta de Tiradentes à comutação da pena*, de Leopoldino de Faria, *A leitura da sentença de Tiradentes*, de Eduardo de Sá, e *Tiradentes ante o carrasco*, de Rafael Falco. A imagem da execução mais freqüente será a criada por Guignard, seguida pela de Portinari, provavelmente devido a presença do povo. A representação tradicional da execução, a tela de Aurélio de Figueiredo, *O martírio de Tiradentes*, aparecerá cada vez menos.

Dois pontos nos chamam a atenção quanto aos livros que reproduzem o quadro de Pedro Americo.

Em primeiro lugar, dos onze livros encontrados, cinco o inserem ao lado de outros quadros formando uma narrativa visual, a exemplo do que encontramos nas enciclopédias da década de 70. Isso é muito sintomático, pois, como veremos no capítulo seguinte, o

---

[73] Ver os numerosos relatos de professores de 1° e 2° graus nos Anais dos encontros da ANPUH, tanto nacionais quanto regionais; os livros pioneiros CABRINI, Conceição e outros, *O ensino de História, revisão urgente*. São Paulo: Brasiliense, 1986 e PINSKY, Jaime e outros, *O ensino de História e a criação do fato*, São Paulo:Contexto,1988. Assim como a avaliação desse período por FONSECA, Selva Guimarães, *Caminhos da história ensinada*, Campinas: Papirus, 1993; e FONSECA, Thais Nivia de Lima e. *Os combates pelo ensino de História*: novas questões, velhas estratégias. Belo Horizonte, 1996 (Dissertação de mestrado em Educação, UFMG)

próprio artista não pensou seu quadro como uma representação isolada do herói, mas no interior de uma narrativa. Acreditamos que sua presença nas enciclopédias celebrativas, no período da ditadura militar, apenas se tornou viável pelo caráter de inventário imagético que assumiram ao comporem narrativas visuais dos temas abordados. Era fundamental seduzir o público, disponibilizando o maior número de imagens possível.

Em segundo lugar, três autores, não coincidentemente os mais recentes, esboçam nas legendas uma crítica à cristianização do herói, manifesta na obra de Pedro Americo. Elza Nadai e Joana Neves, em 1997, escreveram: *Tiradentes esquartejado, observa-se na sua representação a semelhança com a crucificação de Jesus Cristo.* Andrea Rodrigues Dias Montellato, em 2000, adverte aos jovens leitores: "*Na pintura de Pedro Américo (1843-1905), de estilo acadêmico, a associação entre Tiradentes e Cristo: junto do corpo esquartejado, aparece um crucifixo*". Cláudio Vicentino fará o mesmo em 2001: "*Tiradentes esquartejado, Pedro Américo, 1893. Pintura da época da instalação da República quando se consolidava a imagem de Tiradentes como herói no Brasil. Na construção do ídolo, a pintura associa o mártir esquartejado (como se estivesse sobre um altar) com a simbologia cristã: o sangue e o corpo do redentor que morrera pela nação*".

É comum a afirmação de ter-se conhecimento do quadro de Pedro Americo por intermédio dos livros didáticos, apesar de sua parcimoniosa circulação nesses instrumentos pedagógicos. Se aliarmos à sua presença nos livros a reprodução nas enciclopédias, a visibilidade da obra é inegável nas escolas desde a década de 70, reforçada pela força do quadro que impede seu fácil esquecimento.

1.3.2 *Pátria amada esquartejada*

Em 1992, a imagem criada por Pedro Americo ganhara as ruas de São Paulo, através do projeto *Pátria Amada Esquartejada*, desenvolvido pelo Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

---

[74] Lembremo-nos que o quadro retrata a marcha dos inconfidentes, presos em Vila Rica, até o Rio de Janeiro, e do fato de Tiradentes ter sido preso no Rio de Janeiro.

Aproveitando a conjuntura de comemorações de datas históricas (500 anos da descoberta da América, 170 da Independência do país, 200 da execução de Tiradentes, 70 da Semana de Arte Moderna e 60 do movimento constitucionalista de 1932), o Departamento do Patrimônio Histórico promoveu uma série de atividades envolvendo camadas mais excluídas da população, num debate sobre o tema da nação, seus significados políticos e dimensões sociais.

Questionando os símbolos nacionais, Marilena Chauí, então Secretária de Cultura, em sua apresentação do projeto, esclarece a idéia de *Pátria amada esquartejada*:

> "*Que bandeira é esta que diz isto* [a riqueza que representa nas cores] *para nossa miséria? Aqueles grupos, que são a maioria, excluídos dos direitos de cidadania e desta riqueza que se diz ter no Brasil, não são brasileiros? O símbolo não vale para eles? Foi esta pergunta que nos fez dizer que a pátria amada está esquartejada, que ela é feita de desigualdades, diferenças profundas, discriminação, racismo, preconceito.* (...)" [75]

O debate com a população era mediado pela exposição *Pátria amada esquartejada*, composta de 40 painéis de rua, contendo imagens e textos que abordavam *a multiplicidade contraditória de diferentes versões da história do Brasil.* A exposição se expandiu, cópias dos 40 painéis ocuparam variados espaços da cidade.

Seu conteúdo foi disposto em cinco blocos: O Calendário da História; O (Des)Concerto das Nações; Brasil, Florão da América; Um Corpo Esquartejado; Cada Cabeça uma Sentença.

O quarto bloco, Um corpo Esquartejado, dedicava-se

> (...) *à discussão específica dos significados atribuídos ao "herói nacional" e a efetuar a inversão de seu sentido tradicional: Tiradentes, executado pela monarquia portuguesa há 200 anos atrás, é o exemplo utilizado para desenvolver o tema. Esta escolha tem a ver, evidentemente, com o bicentenário de sua morte, mas também está relacionada com outro aspecto. A questão da* ***metáfora corporal da nação*** *se explica tanto no processo de construção da figura mitificada deste herói como na possibilidade de uma outra metáfora, baseada no próprio esquartejamento:* ***a imagem de um corpo dilacerado seria talvez mais próxima da multiplicidade contraditória das forças sociais que compõem uma nação*** [76].

---

[75] *Pátria amada esquartejada.* São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1992, p.8.
[76] *Pátria amada esquartejada.* São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1992, p.12. Grifos nossos.

Seis temas subdividiam o quarto bloco, associando, como em todos os painéis, pequenos textos a imagens. O primeiro, Tiradentes: um herói acima das diferenças, trazia como imagens o perfil de Tiradentes, do óleo sobre tela de Autran, e a escultura do mártir, de Francisco Andrade, situada em frente ao Palácio Tiradentes, no Rio de Janeiro. O segundo, Uma imagem sagrada: o Cristo brasileiro, reproduziu o retrato idealizado por Décio Villares, na litografia de 1890 e no óleo de 1928. O terceiro, Uma imagem sagrada: cruz e patíbulo, apresentou *Martírio de Tiradentes*, de Aurélio de Figueiredo, *Tiradentes esquartejado*, de Pedro Americo, e *Mantenha a liberdade quae sera tamen*, de Wesley Duke Lee. O quarto, Uma imagem sagrada: a redenção pelo sacrifício, exibiu *Resposta de Tiradentes à comutação da pena de morte*, de Leopoldino de Faria, e *Tiradentes ante o carrasco*, de Rafael Falco; o quinto, A sentença e a pena, mostrou cópia da Sentença proferida contra os réus da Conjuração mineira, uma ilustração de J. W. Rodrigues sobre a execução de Tiradentes, para o livro *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*, e um bico de pena representando a execução de nobres portugueses acusados de crimes de lesa-majestade, 1759; por fim, Uma outra imagem da nação, contendo o painel de Cândido Portinari sobre Tiradentes.

Pelo listar dos temas com suas respectivas imagens, tem-se uma idéia de como a iconografia de Tiradentes foi explorada. Disposto no tema "Uma imagem sagrada: cruz e patíbulo", o quadro de Pedro Americo foi lido sob o seu aspecto mais tradicional, a cristianização do herói. O texto é claro:

> *A associação do drama de Tiradentes ao simbolismo cristão é reforçada nas imagens que acentuam a identificação de sua morte com o martírio de Cristo. Vários recursos são usados para obter esse efeito: a cena do cadafalso focalizada de baixo para cima e as perspectivas que sugerem a cruz; a presença crucifixo; o carrasco ajoelhado, que cobre o rosto com as mãos* [quadro de Aurélio de Figueiredo]*; a cabeça, decepada mas limpa e o manto branco sobre ela, sugerindo uma auréola* [Pedro Americo]*; a alva, em obra mais recente* [Wesley Duke Lee], *convertida em uma espécie de Santo Sudário* [77].

Abriremos aqui um parêntese para discordarmos da interpretação dada ao trabalho de Wesley Duke Lee pelo projeto. A relação do desenho do corpo de Tiradentes, realizado

por Duke Lee, com o Santo Sudário seria possível se tomada isoladamente; entretanto, a obra, como um todo, não sustenta essa leitura, pela análise já desenvolvida nesse capítulo.

Se o texto do tema "Uma imagem sagrada: cruz e patíbulo" explora os aspectos que ligam Tiradentes a Cristo no quadro de Pedro Americo, a apropriação do tronco com o braço pendente, para compor o logotipo do projeto, reforça sua leitura como *metáfora corporal da nação*. No logotipo, que encabeça todos os painéis, lê-se, do lado esquerdo do observador, "Pátria Amada"; do lado direito, com corpo de letra diferente, "esquartejada". No nível superior às palavras, encontra-se o fragmento do tronco de Tiradentes, com o braço pendente entre os escritos "Pátria Amada" e "Esquartejada". Visto isoladamente, esse fragmento perde sua referência à *Pieta*, de Michelangelo, que dele emana no conjunto da tela, passando a ser percebido como uma peça anatômica, de impacto bem menor se comparado à perna dilacerada, apropriada por Arlindo Daibert, por exemplo.

É interessante observar a permanência do cadáver esquartejado de Tiradentes como metáfora corporal do povo brasileiro, ou parte dele, no imaginário político de variadas tendências. José Murilo de Carvalho na conclusão de seu livro, *A formação das almas*, assim a expressa: *Tiradentes esquartejado nos braços da Aparecida: eis o que seria a perfeita pietá civico-religiosa brasileira. A nação exibindo, aos pedaços, o corpo de seu povo que a República ainda não foi capaz de reconstituir*[78]. Em fevereiro de 2005, a revista *Primeira Leitura* reproduziu em sua capa a tela de Pedro Americo, com os dizeres: *Classe média esquartejada* [79].

---

[77] *Pátria amada esquartejada.* São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1992, p. 90.

[78] CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*; o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 142.

[79] A revista esclarece: *O que faz na capa desta edição nº 36 de Primeira Leitura o quadro Tiradentes esquartejado, de Pedro Américo (1843-1905) (...)? Afinal, não é da Medida Provisória nº 232 que se vai falar? É, sim. Mas não só. Ainda que a Inconfidência Mineira seja cotidianamente "descontruída" nas escolas por certa historiografia que, ao se querer caudatária da redenção dos "verdadeiros" oprimidos, atribui-lhe o caráter de mero (?) movimento de proprietários contra a coroa, o fato é que aquela "conspiração" se tornou, entre nós, emblema não apenas da luta da colônia contra a metrópole, mas precoce manifestação de confronto do indivíduo contra o Estado. O movimento que se opunha à "derrama" traduzia a revolta do homem pagador de impostos contra o governo coletor. O fato de a Inconfidência – e Tiradentes não menos – ser tratada com menoscabo pela esquerda é um sinal evidente do desprestígio do indivíduo na cultura política do país. Que Pedro Américo, com expressão trágica, e Cecília, como convite à liberdade, nos ajudem a caracterizar a real natureza do governo que redigiu o texto e o ambiente que o gerou. A MP amplia de 32% para 40 % a parcela do faturamento das empresas prestadoras de serviço que serve de base para o cálculo do Imposto de Renda de Pessoa Jurídica (IRPJ) e da Contribuição Social sobre*

Como demonstrou-se nesse capítulo, *Tiradentes esquartejado* passou quase um século praticamente desconhecido. Permaneceu imune aos momentos em que a história lançou mão do mito de Tiradentes (o início da República, o governo Vargas e a ditadura militar). Hoje, sua imagem parece-nos familiar por sua reprodução em enciclopédias e livros didáticos, mas este *locus* tende a obscurecer a percepção de seu poder corrosivo ao vinculá-lo, na maioria das vezes, a um discurso oficial.

A Mostra do Descobrimento, Brasil 500 anos (2000), revelou-nos a estranheza de *Tiradentes esquartejado* frente à arte brasileira do período. A fortuna crítica nos fez perceber a dificuldade da historiografia da arte em situar a produção republicana de Pedro Americo. *Tiradentes esquartejado* será incorporado mais facilmente pelos autores que se dedicam à iconografia do herói, embora todos ainda permaneçam presos às informações contidas na biografia escrita por Cardoso de Oliveira, em 1943. Nesta, dois aspectos, quanto a *Tiradentes esquartejado*, demandam aprofundamento: a concepção original da obra por Pedro Americo e sua recepção.

A apropriação de *Tiradentes esquartejado* pelos artistas Arlindo Daibert, Sandro Donatello Teixeira, Wesley Duke Lee e Adriana Varejão nos revela um olhar diferente sobre a tela de Pedro Americo. Seu potencial contestatório foi percebido pelos artistas que, destacando a perna dilacerada, a materialidade do cadafalso ou a fragmentação, falaram de seu próprio tempo, se contrapondo à cristianização do herói como interpretação unívoca do quadro.

Sua participação na XXIV Bienal Internacional de São Paulo (1998) enfatizou, ainda mais, a necessidade de se ampliar os horizontes de análise de *Tiradentes esquartejado*, inserindo-o na produção internacional, onde encontram-se seus verdadeiros interlocutores.

Lucro Líquido – CSLL (...)" p. 47. *Primeira Leitura*. Editora Primeira Leitura, edição n° 36 , fevereiro de 2005.

Capítulo 2

A narrativa proposta por Pedro Americo: o fracasso antes da repressão

2.1 A série sobre a Conjuração Mineira

Comentando a Exposição Geral de Belas Artes de 1884, o crítico Felix Ferreira (1832-1903) analisa a participação de Victor Meirelles (1832-1903) e indaga por que "*em vez de combates sanguinolentos*", o pintor histórico não revive "*essa cena lúgubre, da leitura da primeira sentença dos conjurados mineiros, qual tão bem nos conta um padre anônimo nas suas últimas quatro noites dos Inconfidentes?*" [1] O tema da Conjuração Mineira até então pouco sensibilizara os artistas plásticos. Surgia timidamente, sob a ótica da história literária, privilegiando, com fictícios retratos a óleo, os poetas Tomas Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto [2]. Entretanto, nesse mesmo ano, o governo de Minas encomendou a Leopoldino de Faria (1836-1911) o quadro "*A resposta de Tiradentes ao Desembargador Rocha, no ato da comutação da pena aos companheiros depois da Missa*", que passou a decorar o salão da Assembléia Legislativa de Minas Gerais. Para o crítico Gonzaga Duque (1863-1911),

---

[1] FERREIRA, Felix. *Bellas Artes – estudos e apreciações.* Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes (editor), 1885, 224-5.

[2] *Tomás Gonzaga no Cárcere*, João Maximiano Mafra, 1843 (desaparecido) e *Alvarenga Peixoto no Desterro*, Antônio Firmino Monteiro, 1884.

"A primeira vez que Leopoldino Faria se apresentou ao público foi com um quadro histórico de maior interesse pátrio. Tomara por assunto a condenação de Tiradentes, belíssimo assunto desprezado pelos pintores nacionais que mais cuidam dos Davis e dos Vercingetorix que dos ainda não explorados assuntos arrancados à nossa pobre história. O único que tem feito alguma cousa nesse gênero é Firmindo Monteiro.

Leopoldino Faria teve, pois, a glória de ser o primeiro a se ocupar com este simpático assunto, assunto que merecia ser tratado por uma perfeita organização artística. Faltam a Leopoldino conhecimentos indispensáveis em um pintor histórico. O seu desenho é defeituosíssimo, a sua composição deficiente, a sua pintura feita com diminuta facilidade." [3]

Tanto Felix Ferreira quanto Gonzaga Duque acenam para a necessidade de representação pictórica do passado colonial, particularmente da Conjuração Mineira, num cenário já marcado pelo movimento republicano, haja vista a circulação do jornal *Tiradentes*, desde 1882, em comemoração anual à morte do, agora, protomártir republicano.

A Proclamação da República (1889) e o centenário da morte de Tiradentes (1892) reforçaram o empenho de se transformar Joaquim José da Silva Xavier em herói de toda a nação[4]. 21 de abril foi declarado feriado nacional, em 1890. O debate em torno de se erigir uma estátua, homenageando-o em seu centenário, no lugar apontado como de sua execução, já ocupado pela estátua eqüestre de D. Pedro I, acirrou os ânimos de monarquistas e republicanos, como também de republicanos inclinados a outros mártires, a exemplo de Frei Caneca. Aceita ou renegada, a Conjuração Mineira impunha-se como tema.

Em tal conjuntura, Pedro Americo, com 49 anos, aposentado da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro e Deputado ao Congresso Nacional pela Paraíba, dedica-se, por

---

[3] DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira.* Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Cia., 1888, ed. Aos c. de T. Chiarelli, Campinas: Mercado de Letras,1995, p. 221. Quanto à crítica de Gonzaga Duque, é necessário frisar que ela se dirige ao quadro pertencente à Câmara Municipal de Ouro Preto e não ao estudo encontrado no acervo do Museu Histórico Nacional, como faz pensar Maria Alice Milliet. A autora, em sua rica tese de doutoramento, defende enfaticamente Leopoldino: "*Preocupado em ampliar a temática nacional, Duque-Estrada parece incapaz de perceber o esforço plasticamente inovador que acompanha a visão crítica do artista, sobretudo em se tratando de pintura de história, o grande gênero.*" Entretanto, enquanto a crítica de Gonzaga-Duque recaí sobre o quadro de Ouro Preto, Maria Alice o confunde com o estudo pertencente ao Museu Histórico Nacional, de fato, plasticamente, mais interessante que sua versão definitiva. A autora afirma ter o quadro participado da Exposição Geral de Belas Artes de 1884; entretanto, o mesmo não aparece entre as obras do artista listadas no catálogo e Maria Alice não indica sua fonte de informação. MILLIET. Maria Alice. *Tiradentes*: o corpo do herói, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 197-202.

contra própria, ao projeto de criar uma série sobre a Conjuração Mineira. O que, de imediato, nos faz questionar sobre os elementos basilares de seu projeto iconográfico, seu processo de gestação e articulação com a conjuntura de origem, fazendo-se necessário historiar as escolhas de Pedro Americo.

A pintura histórica exige do artista uma atitude muito próxima à do historiador. Procurou Pedro Americo cercar-se de informações, mantendo significativa correspondência com seu amigo e membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, José Maria da Silva Paranhos, o Barão do Rio Branco, então em Paris[5]. Este, já em 1889, redigira o verbete "Brésil", da *Grande Encyclopédie*, publicada sobre a direção de Levasseur, e a parte histórica do livro organizado por Santana-Nery, *Le Brésil en 1889*, também impressa em separado, sob o título *Esquisse de l'Histoire du Brésil.* Em 1891, publicara as *Efemérides brasileiras*, diariamente, no recém-fundado *Jornal do Brasil.* Tanto nas Efemérides, quanto nos esboços da História do Brasil, Rio Branco pouco se ateve à Conjuração Mineira[6]. Nos esboços, sintetiza a Conjuração em dois parágrafos, apontando como chefes do movimento poetas, padres e doutores, dedicando apenas uma frase a Tiradentes: "*Houve uma só execução, a do Alferes Silva Xavier, o Tiradentes, cujo nome por isso se popularizou no Brasil*". [7]

Embora não simpático ao movimento, existe uma tênue possibilidade do Barão ter sugerido ao pintor o tema da Conjuração. Em carta datada de 27 de agosto de 1889, vê-se que Pedro Americo costumava solicitar ao amigo temas para seus quadros históricos: "*Já pensou no assumpto brasileiro de tres ou quatro figuras? Estou sempre á espera de seu achado, porque pretendo pintar nova téla e prefiro causa patria, á seu gosto.*" [8] Após essa data, o próximo projeto do artista será, exatamente, sobre a Conjuração Mineira. Mas, de

---

[4] Sobre a construção do mito Tiradentes ver: CARVALHO, José Murilo de. "Tiradentes: um herói para a República". In: ___ *A formação das almas*; o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

[5] Existem, no Arquivo particular do Barão do Rio Branco, 40 cartas de Pedro Americo enviadas ao Barão, entre 1889 e 1904, que reafirmam essa amizade. *Correspondência*, Lata 812, Maço 4, Pasta 14, Arquivo Histórico, Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro. Como também encontramos uma carta do Barão ao artista no arquivo da família Montesi, seus decendentes em Florença.

[6] RIO BRANCO, Barão. José Maria da Silva Paranhos *Efemérides brasileiras.* Ed. Fac-sim., Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 1999. RIO BRANCO, Barão. José Maria da Silva Paranhos. *Esboços da História do Brasil*. Brasília: MRE-FUNAG, 1992.

[7] RIO BRANCO, Barão. José Maria da Silva Paranhos. *Esboços da História do Brasil*. Brasília: MRE-FUNAG, 1992, p. 82.

certo, podemos afirmar, somente, a importância desse contato para o estabelecimento da série.

Pedro Americo retornara a Florença antes de finda a legislatura da Câmara, em 1892, e Rio Branco encontrava-se em Paris. Três cartas trocadas entre eles, datadas de 29 de outubro, 10 e 14 de novembro de 1892[9], são significativas para o acompanhamento do processo de criação do artista e serão exploradas ao longo do presente capítulo. Nelas, Pedro Americo manifesta desejo de aproximar-se do fato histórico: "*Não sei se é vantagem para o artista a liberdade completa na criação dos typos históricos; mas que seria glorioso acertar seio-o eu.*" [10]

Desde o início de seu trajeto como pintor de história, Pedro Americo se preocupa com a equação veracidade histórica/liberdade de criação, asseverando ser a função social do artista afirmar os "*grandes principios da arte ou da dignidade da historia*". Já em 1877, a respeito da *Batalha do Avahy*, defendendo-se das críticas, escrevia:

> "*Ora ahi têm como é o meu idealismo: muito mais positivo do que o positivismo dos que negão e criticão sem saber: idealismo que basêa-se nos factos essenciaes e só despreza ou transforma aquilo que pode ser alterado ou omitido sem offensa dos grandes principios da arte ou da dignidade da historia.*
>
> *Agora vejamos se as affirmações dos que não forão ao Paraquay, e só nesta circunstancia se lembrarão delle, serão mais valiosas do que a do artista que meditou sobre o assunto durante mais de 4 annos, que foi guiado pelas informações, partes officiaes, diario de campanha, etc., etc., a ele mandadas de proprosito pelo general em chefe, e que depois de tantos sacrificios para realizar uma obra digna do seu paiz, tem a satisfação de vê-la sanccionada pelos proprios generaes que assistirão à batalha.*" [11]

Nove anos após, quando da apresentação do quadro originalmente denominado *O brado do Ypiranga*, Pedro Americo reafirma os mesmos princípios:

---

[8] Carta de Pedro Americo ao Barão do Rio Branco. Florença, 27/08/1889. *Correspondência*, Lata 812, Maço 4, Pasta 14, Arquivo Histórico, Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro.

[9] Carta de Pedro Americo ao Barão do Rio Branco. Florença, 29/10/1892. *Correspondência*, Lata 812, Maço 4, Pasta 14, Arquivo Histórico, Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro. Carta do Barão do Rio Branco a Pedro Americo, Paris, 10/11/1892, seguida por um apêndice de notas. Arquivo Particular da família Montesi, bisnetos de Pedro Americo, Florença. Carta de Pedro Americo ao Barão do Rio Branco. Florença, 14/11/1892. *Correspondência*, Lata 812, Maço 4, Pasta 14,Arquivo Histórico, Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro.

[10] Carta de Pedro Americo ao Barão do Rio Branco. Florença, 14/11/1892. *Correspondência*, Lata 812, Maço 4, Pasta 14, Arquivo Histórico, Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro.

[11] Dr. Pedro Americo – Rio, 24 de outubro de 1877. Publicado originalmente no Jornal do Commercio, em 27 de outubro de 1877, pág. 2, seção de Belas Artes, e republicado no mesmo jornal, em 29 de junho de 1947.

"É difficil, senão impossivel, restaurar mentalmente, e revestir das apparencias materiais do real, todas as particularidades de um acontecimento que passou-se ha mais de meio seculo; principalmente quando não nos foi elle transmittido por contemporaneos habeis na arte de observar e descrever.

A difficuldade cresce na proporção da necessidade que tem o artista – especie de historiador peado pelas exigencias da esthetica e pelas incertezas da tradição – de individuar circumstancias de cuja veracidade se póde duvidar, e que nem sempre por serem reaes merecem a attenção da historia e a consagração do bello.

Um quadro historico deve, como synthese, ser baseado na verdade e reproduzir as faces essenciaes do facto, e, como analyse, em um grande numero de raciocinios derivados a um tempo da ponderação das circumstancias verosimeis e provaveis, e do conhecimento das leis e das convenções da arte.

A realidade inspira, e não escraviza o pintor. Inspira-o aquillo que ella encerra digno de ser offerecido à comtemplação publica, mas não o escraviza o quanto encobre contrario aos designios da arte, os quaes muitas vezes coincidem com os designios da historia.

E se o historiador afasta dos seus quadros todos os incidentes perturbadores da clareza das suas lições e da magnitude dos seus fins, com muito mais razão o faz o artista, que procede dominado pela idéa de impressão esthetica que deverá produzir no espectador a sua obra.

(...)

Finalmente, comparando as tradições, as chronicas, as passagens historicas, os dictos e presumpções individuaes, os testemunhos artisticos e as differentes opiniões ácerca do successo 'que fez estremecerem de jubilo as margens do Ypiranga', consegui compor a fraca obra que agora submetto ao benevolo juizo das pessoas illustradas do meu paiz; certo de que, se não acertei, ao menos esforcei-me por ser sincero reproductor das faces essenciaes do facto, sem esquecer totalmente as difficeis e severas lições da sciencia do bello." [12]

Buscando equilibrar veracidade histórica e liberdade de criação[13], o artista situa-se como um intelectual ativo, que pensa o fato histórico e o presente, tal qual um historiador. As preocupações com a História do Brasil aproximam Pedro Americo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, da tarefa de construção de uma memória nacional. O que

[12] FIGUEIREDO, Dr. Pedro Americo de. *O Brado do Ypiranga*. Proclamação da Independencia do Brasil. Algumas palavras acerca do facto historico e do quadro que o commemora. Florença: Typografia da arte della stampa, 1888, p. 13-14. (grifos do autor).

[13] Comentando sobre o texto de Pedro Americo, Cláudia Mattos conclui: "*A estratégia conciliatória entre as duas formas conflitantes de compreender pintura histórica* [idealista e realista], *proposta pelo artista é clara: 'realismo' no detalhe, 'idealismo' no conjunto da composição, uma solução que aparece, não só em seu texto, mas também na resolução visual que ele forneceu ao tema de Independência em seu famoso quadro.*" "Algumas palavras acerca do texto 'O brado do Ipiranga' e de sua ligação com a tradição acadêmica.". In:

impulsionou o Barão do Rio Branco a indicar-lhe o nome para membro do IHGB, todavia, sem lograr êxito[14].

O projeto da série sobre a Conjuração Mineira foi, segundo seu biógrafo, "*longa e conscienciosamente estudado*"[15]. O próprio artista afirmara ao Barão "*...antes de executar um trabalho sobre o assumpto deverei ainda ruminar muito sobre elle...*"[16] Na ânsia por "*acertar*", o artista solicita ao amigo livros sobre a Conjuração Mineira e informações relativas às "*apparencias materiais do real*", a exemplo da idade dos personagens e vestimentas. Rio Branco não só lhe atendeu o pedido em longo apêndice de notas, como sugeriu procurar também o historiador Capistrano de Abreu[17].

O Barão lhe transcreveu uma pequena parte da segunda edição da *História Geral do Brasil*, de Varnhagem (Visconce de Porto Seguro), relativa à Conjuração e enviou-lhe a *História da Conjuração Mineira* de Joaquim Norberto de Souza Silva[18]. Autores com os quais Rio Branco comunga certo ceticismo em relação ao movimento de Minas e ao regime republicano.

Pedro Americo se interessa particularmente pelo livro de Joaquim Norberto, adiando por longo período sua devolução ao amigo:

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles e MATTOS, Cláudia Valladão de. *O brado do Ipiranga*. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 131-2.

[14] Em carta datada de 26 de outubro de 1889, Pedro Americo manifesta-se grato à indicação, embora sem grandes esperanças: "*Agradeço-lhe o seu pensamento de me propor para membro do Instituto; não tenho porém causa impressa acerca do Brasil, que valha a pequena noticia sobre o painel da Proclamação da Independencia. O meu estudo a respeito dos Typos indigenas da America do Sul estão apenas em esboço (litterario); e por ora não os posso acabar. Se aquelle sabio instituto désse valor aos quadros historicos, já há muito que pela cabeça me havia de ter passado a idéa de lhe offerecer photographias dos que tenho pintado com tanto estudo em consciencia.*" Carta de Pedro Americo ao Barão do Rio Branco. Florença, 26/09/1889. *Correspondência*, Lata 812, Maço 4, Pasta 14, Arquivo Histórico, Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro. Liana Rosemberg, em sua tese de doutoramento, afirma que o nome de Pedro Americo foi apresentado ao IHGB na sessão de 25 de outubro de 1889 e vetado por seu presidente, o historiador Joaquim Norberto de Souza Silva; entretanto, consultando o livro de atas do Instituto, nada encontramos. Infelizmente, também, não localizamos no arquivo do IHGB a carta em que o Barão Homem de Melo comenta o fato com o Barão do Rio Branco, como afirma a autora. ROSEMBERG, Liana B. *Pedro Américo e o olhar oitocentista.* Rio de Janeiro: Barroso Edições, 2002. p. 89.

[15] OLIVEIRA, J.M. Cardoso de. *Pedro Américo sua vida e suas obras*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943, p. 176.

[16] Carta de Pedro Americo ao Barão do Rio Branco. Florença, 29/10/1892. *Correspondência*, Lata 812, Maço 4, Pasta 14, Arquivo Histórico, Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro.

[17] Não nos foi possível verificar se tal contato ocorreu.

[18] SOUZA SILVA, Norberto de. *História da Conjuração Mineira*: Estudos sobre as primeiras tentativas para a Independência Nacional. Rio de Janeiro, 1873.

"Tenho quasi toda a colleção da Revista do Instituto historico até 60, onde achei algumas interessantes noticias ácerca da conjuração mineira, mas não tinha lido a obra de J. Norberto, e dela só conhecia pequenos extractos. Foi, pois, um verdadeiro favor que me fez emprestando-m'a.

Já a li rapidamente, mas como antes de executar um trabalho sobre o assumpto deverei ainda ruminar muito sobre elle, não a devolverei sem a sua ordem ..."[19]

"Agradeço-lhe a sua boa carta e assim as interessantes notas historicas que acompanhavam, e que vieram confirmar todos os meus juizos acérca dos factos e personagens que actualmente me interessam.

O livro de Norberto habilitou-me para não crear monstros na imaginação. Acho-o muito superior a tudo quanto escreveu o Visconce de Porto Seguro a respeito do assumpto" [20]

A definição das *"faces essenciaes do facto"*, a partir das quais Pedro Americo proporá sua série sobre a Conjuração Mineira, nasceu desse contato íntimo com o texto historiográfico de Joaquim Norbero. Encontramos no arquivo da família Montesi, em Florença, uma pequena folha com anotações de Pedro Americo sobre as características dos principais personagens da conjuração, indicando as páginas correspondentes do livro de Noberto. Seu gesto nos lembra a afirmativa de Nicolas Poussin (1594-1665) *"Lisez*

---

[19] Carta de Pedro Americo ao Barão do Rio Branco. Florença, 29/10/1892. *Correspondência*, Lata 812, Maço 4, Pasta 14, Arquivo Histórico, Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro (grifos do autor).

[20] Carta de Pedro Americo ao Barão do Rio Branco. Florença, 14/11/1892. *Correspondência*, Lata 812, Maço 4, pasta 14, Arquivo Histórico, Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro. Faz-se necessário um esclarecimento sobre a expressão *"crear monstros na imaginação"*, empregada por Pedro Americo e mal interpretada por Vladimir Machado de Oliveira. Em sua tese de doutoramento, intitulada *"Do esboço pictórico à rotunda dos dioramas: a fotografia na pintura das batalhas de Pedro Américo"*, defendida no Departamento de História da USP, em 2002, o autor inicia o item *1.1.2. A fotografia contra 'os monstros da imaginação'*, escrevendo:

"Em 1892, com dificuldades em encontrar fontes iconográficas para pintar um painel histórico sobre a Inconfidência Mineira – transformado depois na pintura Tiradentes esquartejado (Museu Mariano Procópio-MG) – expressava dúvida em saber se havia ou não 'vantagem para o artista a liberdade completa na criação de tipos históricos'. Essa dúvida era eco do avanço da pintura de cavalete que pregava a espontaneidade ingênua e livre, contra as exigências práticas da produção dos painéis de pintura de história. A dúvida foi apenas momentânea.

O pintor preferia a certeza de uma vida voltada para os temas e o métier da 'grande arte' da pintura de história. Apesar das desilusões de muitos projetos fracassados, Pedro Américo continuava considerando glorioso pintar com fontes certas, como a fotografia, para não 'criar monstros na imaginação'. As fontes fotográficas davam, segundo se pensava na época, uma suposta fidelidade e autenticidade histórica. Esse era um valor fundamental para os pintores de história, principalmente porque o uso de fotografias tornava a execução da pintura mais fácil e rápida, inclusive de paisagens e retratos." (p. 10).

Como pode-se facilmente perceber, nem a *"liberdade completa na criação"* se refere a uma pretensa "espontaneidade ingênua e livre da pintura de cavalete", tampouco foi a fotografia que habilitou Pedro Americo a *"não crear monstros na imaginação"*, mas, sim, o livro de Joaquim Norberto. O autor, no ímpeto de comprovar sua tese, recorta e descontextualiza palavras do artista, induzindo o leitor a conclusões erradas.

l'histoire et le tableau afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet" [21], como também a de Erwin Panofsky " (...) *devemos, também nós, tentar nos familiarizar com aquilo que os autores das representações liam ou sabiam*"[22]

Pela correspondência com Rio Branco, percebe-se ser a idéia inicial a composição de apenas dois quadros: "*Uma palestra dos inconfidentes em Villa Rica, ou os Inconfidentes na prisão, e a Execução de Tiradentes*" [23]. Uma escolha bem convencional, onde se apresentam os envolvidos e o ápice do acontecimento, a execução do único condenado à morte. Nas cartas, Pedro Americo manifesta dúvidas sobre como representar a reunião dos conjurados, mas não se manifesta sobre a execução de Tiradentes, não permitindo precisar em que momento optou pela imagem do corpo esquartejado.

A informação sobre a totalidade definitiva dos quadros que comporiam a série aparece, primeiramente, no anúncio da exposição de *Tiradentes esquartejado*, publicado pelo *Jornal do Brasil*, de 2 de julho de 1893: "*Recebemos hontem a visita do sr. dr. Pedro Americo. Declarou-nos s. ex. que de hoje em deante estara exposto no escriptorio de nossos collegas da Cidade do Rio o seu quadro Tiradentes suppliciado, um dos cinco que constituem a serie de seus trabalhos artisticos sobre a inconfidência mineira.*" Entretanto, a nomeação dos temas de cada um dos cinco quadros somente ocorrerá em posterior defesa de Pedro Americo, ante as críticas ao quadro exposto:

> "***Em primeiro lugar, não é este uma tela isolada*** *entre as que encetei acerca da conjuração mineira, mas a última da série, trazida e exposta a consideração dos meus compatriotas, sem as mais relativas ao assunto, por circunstancias independentes da minha vontade.*
>
> *No meio daquelas, não totalmente aperfeiçoadas e secas para triunfarem dos inconvenientes do transporte no momento em que os meus deveres de patriota me obrigaram a afastar-me do santuário do trabalho artístico, ou antes como remate da série – na qual desde a cena idílica de Gonzaga a bordar a fio de ouro o vestido nupcial de sua Marília até a mais importante das reuniões dos conjurados, a cena da constatação de óbito, passada diante do cadáver de Cláudio Manuel da Costa, e a prisão de Tiradentes em uma casa da antiga rua dos Latoeiros, tudo foi minuciosamente estudado; como representação pinturesca do último período de um*

---

[21] "*Leia a história e o quadro a fim de saber se cada coisa é apropriada ao tema*" (tradução nossa). N. Poussin, carta a Chantelou, Roma, 28/04/1639 (éd. C. Jouanny, Paris, 1911, n° 11) cit. BONFAIT, Olivier (dir.) *Peinture et rhétorique*. Actes du colloque de l'Académie de France à Rome 10-11 juin 1993. Paris: Réunion des Musées nationaux, 1994.

[22] PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 2ª ed., Perspectiva, 1979, p. 59

[23] Carta do Barão do Rio Branco a Pedro Americo, Paris, 10/11/1892, seguida por um apêndice de notas. Arquivo Particular da família Montesi, bisnetos de Pedro Americo, Florença.

capítulo tão glorioso quanto cruel da história das nossas liberdades e dos nossos sofrimentos; digo; o trabalho que agora exponho, teria produzido no meio dos outros impressão diversa e por ventura menos terrível[24].

Sabemos que a série não foi realizada[25]. Localizamos apenas os estudos a óleo para "*A mais importante das reuniões dos conjurados*"[26] e "*Tiradentes supliciado*"[27], como também, três desenhos anatômicos para o corpo esquartejado[28].

Pelas datas da correspondência entre Pedro Americo e Rio Branco, percebe-se que, em outubro e novembro de 1892, o artista trabalhava no estudo d' "*A mais importante das reuniões dos conjurados*". Durante os meses de dezembro e janeiro de 1893, segundo as datas dos desenhos anatômicos, dedicou-se ao estudo para o "*Tiradentes supliciado*"[29]. A pintura do quadro definitivo foi executada ainda em janeiro, no "*curto lapso de doze dias de trabalho*"[30]. Logo após, Pedro Americo voltou ao Brasil, premido pelo reinicio dos trabalhos legislativos. Seu biógrafo e genro confirma ter o artista executado os cinco esboços antes de retornar, o que é possível, face à rapidez de sua pintura. Provavelmente, os estudos permaneceram em Florença até serem vendidos ao longo do século XX, restando apenas "*A mais importante das reuniões dos conjurados*", em posse da família.

Conforme referência anterior, Pedro Americo nos informa sobre a necessidade da série completa para a intelecção plena de seu quadro. Neste capítulo, aceitamos o desafio do artista e procuramos pensar "*Tiradentes esquartejado*" não como "*uma tela isolada*", mas no interior da narrativa que a originou. Embora não tenhamos encontrado todos os estudos, enfrentaremos os riscos de analisar a narrativa através de sua nomeação, pelo

---

[24] "O Tiradentes supliciado" *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 11/07/1893, p.1.

[25] Em 1924, Cardoso de Oliveira comenta em pequena biografia no catálogo da exposição em Lisboa dos quadros de Pedro Americo que lhe pertencem: ***Tiradentes esquartejado**, 1893. Tela executada no breve lapso de doze dias e que deveria ser a quinta e ultima de uma série que não chegou a realizar-se. Catálogo* dos quadros de Pedro Americo, expostos em Lisboa, em 1924, acompanhado de apontamentos biográficos, por seu genro dr. J. M. Cardoso de Oliveira, embaixador do Brasil, em Portugal, Lisboa, 1924, p. 33

[26] Coleção Gianpaolo Figueiredo Montesi, bisneto de Pedro Americo, óleo sobre tela, 0,40 x 0,58m, Florença.

[27] Fundação Ernesto Frederico Scheffel. Óleo sobre tela, 46 X 28 cm., Novo Hamburgo, RS. Este estudo foi adquirido pelo pintor Ernesto Frederico Scheffel, radicado em Florença, diretamente da família de Pedro Americo.

[28] Coleção Max Perlingeiro, Rio de Janeiro. *Estudo para "Tiradentes esquartejado"*, 22/12/1892, grafite sobre papel, 42,5 x 28,5 cm; *Estudo para "Tiradentes esquartejado"*, 31/12/1892 e 01/01/1893, carvão sobre papel, 39 x 29 cm.; *Estudo para "Tiradentes esquartejado"*, 10/01/1893, grafite e lápis de cor sobre papel, 20 x 9 cm.

[29] 22 e 31 de dezembro de 1892 e 1 e 10 de janeiro de 1893.

pintor. Exercício não tão absurdo à ótica do século XXI, habituado à supervalorização do discurso do artista e à desmaterialização da obra de arte.

O primeiro contato com a enunciação dos momentos da narrativa nos traz à mente a estrutura de uma tragédia: felicidade, erro e catástrofe, numa relação de causa e efeito. Gonzaga, feliz na expectativa do casamento, Tiradentes errando ao confiar demais nos conjurados e a catástrofe sobejamente conhecida. Vale lembrar que o cerne de uma tragédia não si limita à maldade por si só, recaindo sobre a vítima, mas o virtuoso que erra e sofre as conseqüências. A narrativa de Pedro Americo aproxima-se mais da tragédia moderna, onde, ao contrário da clássica, a violência não é apenas sugerida, aparece concretamente, a exemplo da violência explícita em *Titus Antronicus* (1592), de William Shakespeare.

2.1.1 *"A cena idílica de Gonzaga a bordar a fio de ouro o vestido nupcial de sua Marília"*

Pedro Americo planejara iniciar a série com Tomás Antônio Gonzaga. Para muitos, o verdadeiro líder da Conjuração Mineira: ouvidor inflexível, leitor de Voltaire, escritor das *Cartas Chilenas* e responsável, com Cláudio Manuel da Costa, pela redação das leis da nova república, a ser proclamada em Minas Gerais. Entretanto, o artista pensou retratar Gonzaga em "*cena idílica*", sobrepondo o poeta ao conjurado.

Apesar de não termos encontrado os estudos para "*Gonzaga bordando...*", há uma referência ao quadro, quando do anúncio da exposição de "*Tiradentes supliciado*", na sede da *Cidade do Rio*:

> *"O distincto artista, sempre brilhante nas composições a que empresta todo o vigor do seu talento, tem já promptos outros quadros, entre os quaes se destacam (...) Gonzaga, o grande poeta lyrico, bordando, em tête-â-tête amoroso, a velludo e ouro, um vestido para Marilia de Dyrceu, que inspirou os seus versos, e que nelle apparece illuminando-o com a sua bella physionomia de mulher, vencendo, subjugando um grande coração de artista."* [31]

---

[30] OLIVEIRA, J.M. Cardoso de. *Pedro Américo sua vida e suas obras*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943, p.

[31] "O Tiradentes", *Diario de Noticias*. Rio de Janeiro, 02/07/1893, p.1. É temerário aceitar passivamente a descrição do jornal. Se Pedro Americo não trouxe consigo, para o Brasil, os estudos, a partir de que

2.1.1.1 A origem do tema

Pedro Americo retoma explicitamente a lira XXXIV, da segunda parte de *Marília de Dirceu*, obra de Tomás Antônio Gonzaga:

"Vou-me, ó Bela, deitar na dura cama,
De que nem sequer sou o pobre dono;
Estende sobre mim Morfeu as asas,
E vem ligeiro o sono.

Os sonhos, que rodeiam a tarimba,
Mil cousas vão pintar na minha idéia:
Não pintam cadafalsos, não, não pintam
Nenhuma imagem feia.

Pintam que estou bordando um teu vestido;
Que um menino com asas, cego e loiro,
Me enfia nas agulhas o delgado,
O brando fio de oiro.

Pintam que entrando vou na grande Igreja:
Pintam que as mãos nos damos, e aqui vejo
Subir-te à branca face a cor mimosa,
A viva cor do pejo.

Pintam que nos conduz doirada sege
À nossa habitação; que mil amores
Desfolham sobre o leito as moles folhas
Das mais cheirosas flores.

Pintam que dessa terra nos partimos;
Que os amigos, saudosos e suspensos,
Apertam, nos inchados, roxos olhos
Os já molhados lenços.

Pintam que os mares sulco da Bahia,
Onde passei a flor da minha idade.
Que descubro as palmeiras, e em dois bairros
Partida a grã Cidade.

---

informação o jornal o descreve? De um depoimento do artista? Ante a vista de desenhos, de fotografias? Entretanto, apesar das ressalvas, é instigante pensarmos na imagem proposta pelo jornal.

Pintam leve escaler, e que na prancha
O braço já te of'reço, reverente;
Que te aponta c'o dedo, mal te avista,
Amontoada gente.

Aqui, alerta, grita o mau soldado;
E o outro, alerta estou, lhe diz, gritando.
Acordo com a bulha, então conheço
Que estava aqui sonhando.

Se o meu crime não fosse só de amores,
A ver-me delinqüente, réu de morte,
Não sonhara, Marília, só contigo,
Sonhara de outra sorte.

Pedro Americo parece seduzir-se pelo desejo do poeta, primeiro, por pintar, segundo, de não pintar "*cadafalsos*", "*nenhuma imagem feia*". A percepção da poesia como "pintura" está presente não apenas na lira acima, mas em toda *Marília de Dirceu* [32]. São numerosas as referências ao ato de pintar, à pintura ou a elementos da arte pictórica. Conscientemente o poeta opta pelo preceito horaciano e arcádico do *ut pictura poesis*, como ele próprio define: "*Pintam, Marília, os poetas*" (Primeira parte, II, 1).

Os sonhos, ignorando-lhe o encarceramento e acusações, "pintam" ao poeta o devir outrora planejado. Dirceu almeja a retomada de sua liberdade, de sua vida privada e amores. Em *Marília de Dirceu* o futuro desejado confere significado ao tempo presente. Se este torna-se nefando, o futuro apresenta-se como conquista humana e individual possível: o amor que a tudo sobrepõe[33].

Entre o sofrimento da prisão e o sonho restaurador do devir, presentes em toda a segunda parte de *Marília de Dirceu*, Pedro Americo pensou em retratar-lhe o sonho, a vida sem desventura, "*nenhuma imagem feia*", como se a conjuração não lhe mudasse o destino.

O sonho de Dirceu, na lira XXXIV, abrange seis momentos: o bordado, o casamento, a noite de núpcias, a partida, a viagem, interrompido justamente na chegada à

---

[32] CRISTÓVÃO, Fernando. *Marília de Dirceu de Tomás Antônio Gonzaga*; ou a poesia como imitação e pintura. Vila da Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981. (Série Temas Portugueses).
[33] POLITO, Ronald. *A persistência das idéias e das formas*; um estudo sobre a obra de Tomás Antônio Gonzaga. Niterói: 1990 (Dissertação, Mestrado em História, UFF), p. 226, 232-233 e 256.

Bahia. Cabe lembrar que o casamento de Tomás Antônio Gonzaga (Dirceu) com Maria Joaquina Dorotéia de Seixas (Marília) estava marcado para o fim de maio, sendo ele preso no dia 23. Se realizado, os noivos logo partiriam para a Bahia, onde o poeta seria empossado como desembargador da Relação, cargo para o qual estava designado desde 11 de outubro de 1786.

Desses momentos, Pedro Americo fixa-se no primeiro: "*A cena idílica de Gonzaga a bordar a fio de ouro o vestido nupcial de sua Marília*". Esse mesmo gesto amoroso fora antecipado na lira XV:

> "*Se não tivermos lãs e peles finas,*
> *Podem mui bem cobrir as carnes nossas*
> *As peles dos cordeiros mal curtidas,*
> *E os panos feitos com as lãs mais grossas.*
> *Mas ao menos será o teu vestido*
> *Por mãos de Amor, por minhas mãos cosido.*"
> (Segunda parte, XV)

Na segunda parte de *Marília de Dirceu* - que corresponde ao período de prisão na Fortaleza de São José da ilha das Cobras e, posteriormente, aos segredos da Ordem Terceira de São Francisco-, o poeta, em versos, repete parte dos argumentos utilizados na construção de sua defesa. O que Alberto Faria mais tarde chamou de "*crônica processual rimada*"[34].

No primeiro interrogatório - presidido pelo desembargador José Pedro Machado Coelho Torres, em novembro de 1789, mais de cinco meses após sua prisão -, Gonzaga respondia à acusação de, uma vez despachado para a Bahia, continuar em Vila Rica "*com o frívolo pretexto de um casamento, que tudo é idéia, porque já se achava fabricando leis para o novo regime de sublevação.*" [35] Negando sempre seu envolvimento, Gonzaga defende-se argumentando que se encontrava em Minas apenas aguardando licença da rainha para o seu casamento, já contratado há dois anos. Em fevereiro de 1790, dois meses e meio após o primeiro interrogatório, Gonzaga volta a ser inquirido por Torres. O desembargador lhe faz ver novamente a insuficiência de sua defesa ante as provas, particularmente quanto ao fato de ter ouvido o acusado em sua residência conversas sobre a

---

[34] citado por: LAPA, M. Rodrigues. "Tiradentes e Gonzaga". *Revista do Livro*. 1958, p. 103.
[35] Denúncia de Silvério dos Reis. Arquivo Público Mineiro, Casa dos Contos, 2.1.59, 14/3/1789. Cit. por. GONÇALVES, Adelto, *Gonzaga, um poeta do Iluminismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 261.

sedição "*por mais de uma vez e até fora de sua própria casa*" [36]. Gonzaga reconheceu que Alvarenga Peixoto, o padre Toledo e o advogado Cláudio Manuel da Costa freqüentavam sua residência, admitindo que os três podiam ter falado sobre a sedição sem que ele participasse da conversa, ainda que na mesma sala, "*por estar entretido a* ***bordar um vestido*** *para o seu casamento, do qual entretenimento nunca se levantava senão para a mesa, o que não parece compatível com as idéias e paixões de uma sedição*". [37]

Tomás Antônio Gonzaga está construindo para si, agora não em linguagem poética, a imagem de um homem embriagado pelo amor, totalmente alienado da conjuração. Essa imagem contrasta com a sentença condenatória: "*Mostra-se, quanto ao réo Thomaz Antonio Gonzaga, que por todos os mais réos conhecidos n'estas devassas era geralmente reputado por chefe dos conjurados, como mais capaz de dirigil-a, e de se encarregar do estabelecimento da nova republica...*" [38]

A idéia de Pedro Americo representar Tomás Antônio Gonzaga bordando significa não só enfatizar-lhe a condição de poeta, mas negar-lhe a participação na conjura. Significa endossar a própria imagem defensiva, construída por Gonzaga.

2.1.1.2 A memória de Tomás Antônio Gonzaga, no séc. XIX

Ao conceber o início de sua narrativa sobre a Conjuração Mineira com Tomás Antônio Gonzaga a bordar o vestido de sua noiva, com que tradição estaria Pedro Americo dialogando? Os textos historiográficos, as histórias literárias, as introduções e prefácios às obras do poeta, ou mesmo os textos ficcionais a ele dedicados, que imagem construíram

---

[36] OLIVEIRA, Tarquínio J. B. de. Ensaios da Casa dos Contos, p. 243, Cit. por GONÇALVES, Adelto. *Gonzaga, um poeta do Iluminismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 267.

[37] *Autos de Devassa da Inconfidência Mineira*. 2ª ed., Brasília, Câmara dos Deputados; Belo Horizonte, Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1982., v. 5, p. 221. Grifos nossos. Gonzaga, tanto nos próximos depoimentos quanto nos embargos, não voltará a aludir ao fato de estar bordando em sua defesa.

[38] Documento reproduzido em: Conspiração em Minas Geraes no anno de 1788 para a Independência do Brasil. Revista Trimensal de História e Geographia ou Jornal do Instituto Histórico e Geographico Brazileiro. n.° 3, 3° trimestre de 1846. p.328-329. Na época, o ato de uma sentença refletia apenas a convicção dos juízes, sem levar-se em consideração as provas produzidas. No caso de Gonzaga, os juízes não conseguiram provas contundentes de sua participação na conjura, tinham apenas fortes indícios de que estava ciente de sua existência e não a denunciara.

de Gonzaga ao longo do século XIX?[39] Que papel lhe foi atribuído na Conjuração Mineira? O ato de bordar teria algum significado na composição dessa memória?

Neste período, a memória de Gonzaga oscila entre o protesto do poeta por sua inocência, por não ser confundido com os *vis traidores* conjurados, e o desejo de se construir a história brasileira a partir de uma consciência nacional, onde o poeta teria um papel relevante. Vejamos cronologicamente como essa memória foi se constituindo, a partir dos exemplos mais significativos.

O inglês Robert Southey (1774-1843), baseando-se apenas na sentença da alçada, foi o primeiro a publicar informações sobre a Conjuração Mineira, em sua *History of Brazil,* editada inicialmente em Londres, em três volumes, respectivamente nos anos de 1810, 1817 e 1819. Nela, reconhece ser Tiradentes a figura propulsora do movimento. Entretanto, escreve: "*Mas quem para com todos os confederados passava por seu chefe e guia era Tomás Antônio Gonzaga, homem de grande nomeada pelos seus talentos, dizendo-se ter-se ele encarregado de confeccionar as leis e arranjar a constituição para a nova república.*" Todavia, o mesmo autor adverte sobre a incerta participação de Gonzaga no levante.

> "(...) *Havia dúvida quanto à parte por ele tomada; tanto Tiradentes como o padre Carlos Correia negaram que houvesse ele comparecido em algumas das suas reuniões, ou tido quinhão nos desígnios, sendo eles que se haviam servido do seu nome, por causa da sua reputação e do peso que a sua suposta sanção daria à causa. Tiradentes protestou ainda que não dizia isto para salvar Gonzaga, pois que entre os dois existia pessoal inimizade. Para contrabalançar este testemunho positivo não havia prova direta, mas para a suspeita havia este fortíssimo fundamento: tinha instigado o intendente a cobrar o imposto, não pela deficiência dos quintos de um ano somente (que era o que o governador tencionava), mas por todos os atrasados. A defesa do acusado foi crer ele que tentando isto se convenceria da sua absoluta impraticabilidade a junta da fazenda, e representando conseqüentemente à rainha, obteria a remissão. Mas pareceu esta política fina demais para ser lisa, e os juízes entenderam que ele obrara mancomunado com os*

[39] Márcia de Paula Gregório Razzini, em seu texto *Imagens de Tomás Antonio Gonzaga no século XIX*, responde a essa pergunta, mas não se atém propriamente ao papel de Gonzaga na Conjuração Mineira. Analisando histórias literárias, antologias e compêndios escolares do período, a autora enfatiza: a referência ou não ao poeta; o reconhecimento de sua popularidade; o debate em torno de sua nacionalidade; a preocupação com a originalidade ou não de seu texto, se incorpora ou não elementos da natureza brasileira; o incômodo causado pela revelação de um documento, em que Gonzaga, objetivando casar-se em Moçambique, afirma não ter assumido, anteriormente, nenhum compromisso de casamento, atingindo a imagem do poeta como amante fiel. (http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/razzini.html).

conspiradores para excitar descontentamento e tumulto, e condenaram-no nessa conformidade". [40]

Em 1826, Tomás Antônio Gonzaga passa a figurar na história da literatura brasileira, citado pelo francês Jean-Ferdinand Denis (1798-1890) em seu *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil.* Esta foi a primeira obra em que a literatura brasileira é apresentada separadamente da literatura portuguesa, como um todo autônomo[41].

Ferdinand Denis salienta o papel da biografia de Gonzaga na compreensão de sua obra, expressão de sentimentos verdadeiros, assim como sua inocência frente a uma conjuração que sequer teria ocorrido:

> "*Para bem compreender a poesia de Gonzaga, é preciso conhecer-lhe a vida, pois há nêle um sentimento que se intromete em todos os outros – o amor. E amor tão verdadeiro como inalterável. O poeta de Vila Rica ocupava alto pôsto na magistratura; andava apaixonado por uma jovem pertencente a uma das principais famílias da região, quando se viu envolvido, juntamente com três amigos, em suposta conspiração, formada sem dúvida para prejudicar algumas personagens influentes de Minas Gerais, com o objetivo de lhes arrebatar os haveres. Em vez de se unir a Marília, ou ocupar o honroso cargo para que fôra designado, o desventurado Gonzaga viu-se metido numa enxovia, e de lá transportado para as costas da África, onde morreu muito tempo depois.* (...)" [42]

João Manuel Pereira da Silva (1817-1898) também incluiu Gonzaga no *Parnaso Brazileiro ou selecção de poesias dos melhores poetas brazileiros*[43], publicado em 1843. Em sua introdução, J. M. Pereira da Silva advoga a inocência dos poetas condenados, embora reconhecendo a importância da conjuração para o futuro.

---

[40] SOUTHEY, Robert. *História do Brasil.* Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EdUSP, v. 3, p. 371, 374. [1ª ed.: *History of Brazil*, London, Longman, 1810, 1817 e 1819]. A revista do IHGB do 3° trimestre de 1846, publicou a tradução de José de Rezende Costa (Filho) - inconfidente que, após o cumprimento da pena, retornou ao Brasil e tornou-se membro honorário do IHGB-, da parte específica da obra de Robert Southey sobre a Conjuração, assim como a sentença. Data de 1862 a tradução e publicação integral do texto no Brasil.

[41] Antes de Ferdinand Denis, apenas dois outros europeus, Friedrich Bouterwek (1765-1828) e Simonde de Sismondi (1773-1842) preocuparam-se com autores brasileiros, em obras panorâmicas de história literária; entretanto, nenhum deles citam Tomás Antônio Gonzaga .

[42] DENIS, Ferdinand, 1798-1890. *Resumo da história literária do Brasil.* Porto Alegre: Lima, 1968.p. 78.

" (...) *A perseguição, que então se fez aos mais influentes, abastados e instruidos Brazileiros, em vez de acabar com os desejos, que elles poderiam ter para a politica de emancipação do seu paiz, crime, que lhes foi imputado sem razão n'aquella epocha, concorreo, em nossa opinião, e muito, para appressar o momento da independencia e liberdade do paiz*".

Dois anos após, J. M. Pereira da Silva, na introdução à edição de *Marilia de Dirceu* de 1845, apresenta ao leitor a Conjuração Mineira, apontando-lhe duas possibilidades causais:

"*Quer elles* [os condenados] *tivessem já em seus sonhos previsto a independencia do seu paiz, e talvez mesmo a pretendessem prematuramente realizar; quer, não lhes passando ainda pelo pensamento um egual futuro não tivessem feito mais de que discorrer com franquesa sobre o novo imposto da derrama de ouro, que então o governo fizera na provincia de Minas substituir ao da capitação: o certo he que seus nomes são hoje considerados e glorificados, como os dos primeiros martyres do Brasil.*" [44]

Quanto a Gonzaga, J. M. Pereira da Silva reafirma acreditar em sua inocência: *"elle pouca ou nenhuma parte n'ella poderia ter."*[45]

No final da década de 40, Antonio Gonçalves Teixeira e Souza, baseando-se em Robert Southey e na sentença, escreve o romance *Gonzaga ou a conjuração do Tira-dentes*, publicado entre 1848 e 1851. O título sugere certa ambigüidade, mas, logo de início, o autor esclarece: "*O personagem, que offereço aos meus leitores, como heróe deste pequeno romance, é (...) Thomás Antonio Gonzaga!*" [46]. Os capítulos se sucedem dedicados ora a Gonzaga ora a Tiradentes. O autor também informa: *"É-me absolutamente preciso acompanhar os amores de Gonzaga com a revolução de Tira-dentes, ou a revolução de*

---

[43] SILVA, João Manuel Pereira da. *Parnaso Brazileiro ou selecção de poesias dos melhores poetas brazileiros*. Rio de Janeiro, Laemmert, 1843, vol. 1, p. 41-42.
[44] GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Nova ed. mais correta e aumentada de uma introdução histórica e biográfica pelo Dr. J. M. P. da Silva, Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1845. p. IX.
[45] GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Nova ed. mais correta e aumentada de uma introdução histórica e biográfica pelo Dr. J. M. P. da Silva, Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1845. p. X.
[46] SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *Gonzaga, ou a conjuração do Tira-Dentes*. Romance. Niterói: Fluminense de C. M. Lopes, 1848-1851. p. 3.

Tira-dentes com os amores de Gonzaga, até reunil-os no mesmo plano, tanta conexão tem estes dous objectos entre si."[47] Os dois personagens apresentam-se paralelamente.

Teixeira e Souza insere na trama conhecida vários elementos a ela estranhos. O personagem Tiradentes retorna de uma viagem à França e aos Estados Unidos da América - que o personagem real não fez-, profundamente arrebatado pela idéia de liberdade. Entretanto, por sua pouca educação, não soube avaliar o quanto as idéias republicanas eram prematuras no Brasil. Apesar de ser "*republicano de coração*", Tiradentes teria fomentado a revolta por vingança, ante as mortes de sua irmã e de seu cunhado, causadas pela Inquisição. Tiradentes é apresentado como ativista, desconfiado dos homens de letras "*(...) gente de lettras, tractam mais das theorias, que da practica, e quando é preciso obrar, que o tempo é precioso, elles o-gastam em discussões.*"[48]

Quanto ao personagem Gonzaga, uma vez chegando a Vila Rica, viu-se à mercê das circunstâncias. Logo apaixonou-se por Marília, então cobiçada por Silvério dos Reis. Este, ao ser preterido, arquiteta um plano para vingar-se de Gonzaga. Entra na conjuração com o único objetivo de envolver Gonzaga e denunciá-lo: é Silvério quem sugere seu nome aos conjurados. Convidado, Gonzaga aceita participar, visando, exclusivamente, convencer os conjurados da inviabilidade de seus propósitos:

> "*Ora alguns dos convidados menos espertos, ou pouco experientes adheriram a conjuração com toda sua alma, os mais sabidos porém, e mais velhacos adheriam por comprazer, porque pensavam que aquillo não passava de uma extravagancia de cabeças exaltadas, e escandecidas. Gonzaga porém não era do numero de uns, e nem de outros. Elle tinha um coração liberal, e verdadeiro; mais conhecia a impossibilidade da realisação de um plano tão extravagante; e fiando-se em suas luzes, sua eloquencia, e prestigio, adheriu ao plano, para o-ir procrastinando, e desvanecel-o a final, sem ser funesto a pessoa alguma, porque elle esperava que tarde, ou cedo os principaes conjurados conheceriam que seu plano era prematuro, porque o paiz estava imaturo não só para um tal systema, como para sustentar uma guerra funesta, que não seria para os portuguezes tão infausta, como fora a dos Estados Unidos para os inglezes europêos!* "[49]

---

[47] SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *Gonzaga, ou a conjuração do Tira-Dentes*. Romance. Niterói: Fluminense de C. M. Lopes, 1848-1851. p. 65.
[48] SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *Gonzaga, ou a conjuração do Tira-Dentes*. Romance. Niterói: Fluminense de C. M. Lopes, 1848. p. 69. 1° vol.
[49] SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *Gonzaga, ou a conjuração do Tira-Dentes*. Romance. Niterói: Fluminense de C. M. Lopes, 1848. p. 96-97. 1° vol.

Quando Gonzaga procura Barbacena a fim de persuadi-lo a declarar a derrama, a pedido dos próprios conjurados, o faz no intuito de provar-lhes que o povo não se revoltaria:

> " (...) *Bem sabia Gonzaga que a lei seria posta em execução, e que o povo impassivel lhe-deixaria tirar até a ultima camisa de corpo, porque conhecia que o povo briga por interesses dos grandes, e nunca por seus proprios interesses! (...)*
>
> *Tudo isto sabia Gonzaga, mas elle queria mostrar aos conjurados, que mal andavam elles contando tanto com o povo, suppondo que o povo tomaria armas por causa da derrama.*"[50]

Ao final, Gonzaga é condenado e deportado, casando-se, posteriormente, em Moçambique, onde enlouquece.

O personagem Gonzaga, que emerge do romance de Teixeira e Souza, é, portanto, um inocente. Sabe da conjura, deixa-se envolver, mas com o propósito de abortá-la e a todos salvar. Para o autor: "(...) *ha muito quem hoje acredite na innocencia do poeta; e elle protestou por ella sempre com afinco.*" [51]

O historiador Varnhagen (1816-1878) inclui-se entre os que acreditam na inocência de Tomás Antônio Gonzaga. Em 1849, afirma: "*Estamos profundamente convencidos de que Gonzaga foi martyr da prognosticada sedição, e que até era a ella inteiramente alheio*". E mais:

> "*Não se deve taxar Gonzaga de falta de patriotismo por ser alheio á tal projectada revolução, quando sua paixão o fazia alheio a tudo. Isto pelo que respeita á verdade historica e á honra do poeta, que não diria o que diz, e do modo porque o diz, se a verdade fôsse outra. Para nós perderia muito de valor o romance verdadeiro de Marilia e Dirceu se nos convencessem que Dirceu tramava revoluções quando assegurava á triste Marilia que era ella o objeto único de seu cogitar.*
>
> *E quanto mais poesia não há na perseguição injusta?...* " [52]

---

[50] SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *Gonzaga, ou a conjuração do Tira-Dentes*. Romance. Niterói: Fluminense de C. M. Lopes, 1848. p. 132-133. 1° vol.

[51] SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *Gonzaga, ou a conjuração do Tira-Dentes*. Romance. Niterói: Fluminense de C. M. Lopes, 1851. p. 59. 2° vol.

[52] VARNHAGEN, Francisco Adolpho de. "Biographia dos brasileiros distintos por letras, armas, virtudes (Tomaz Antonio Gonzaga)". *Revista Trimensal de História e Geographia ou Jornal do Instituto Histórico e Geographico Brazileiro*. 2° trimestre de 1849. p 126 e 128 (nota 3). Também em sua *História Geral do Brasil*, Varnhagem tornará a afirmar a inocência de Gonzaga: "(...) *Não se pode afirmar que este último*

A década de 60 assiste a uma mudança na imagem do poeta, até então visto como inocente. Enquanto em 1862 o Cônego Fernandes Pinheiro (1825-1876), no compêndio didático *Curso Elementar de Literatura Nacional*, tem-no como respeitado ouvidor e feliz poeta enamorado, preso apenas por suas amizades[53], Joaquim Norberto de Souza Silva já o apresenta como líder da conjuração. O historiador acrescentou à edição do mesmo ano de *Marília de Dirceu*[54] uma nova biografia de Gonzaga, baseada nos documentos das duas devassas a que se procederam no Rio de Janeiro e Minas Gerais, por ele localizados no Arquivo da Secretaria de Estado dos Negócios do Império[55], do qual era responsável desde 1859[56]. Joaquim Norberto assim se expressa sobre seu texto:

> *"(...) Apartando-me tantas vezes do caminho trilhado pelos biographos de Gonzaga, fui guiado por outras luzes, e vi-me como que na necessidade de basear as minhas asserções nos documentos que possuo ou consultei. Segui em tudo e por tudo a verdade historica; ninguem dirá que romantisei á estrangeira"* [57].

---

tomasse na sublevação parte activa, e as suas negativas são terminantes para fazer crer o contrário; entretanto não há dúvida que os conjurados não lhe escondiam seus planos, e que muitos contavam proclamal-o por chefe; apezar de ser nascido na Europa (era filho do Porto). (...)" Tomo II, Rio de Janeiro: E. e H. Laemmert, 1857, p. 275.

[53] *"As íntimas relações que mantinha Gonzaga com os principais conspiradores, e a voz pública que o indigitava para chefe do novo governo, aconselharam a sua prisão, que, com bastante pesar, ordenou o visconde governador."* PINHEIRO, Cônego Fernandes, 3ª ed., Rio de Janeiro/Brasília: Catedral/ INL *Curso Elementar de Literatura Nacional*, 1978, p. 303.

[54] GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*, liras de Tomás Antônio Gonzaga precedidas de uma notícia biográfica e do juízo crítico dos autores estrangeiros e nacionais e das liras escritas em resposta as suas e acompanhadas de documentos históricos por J. Norberto de Sousa S. Ornada de uma estampa. 2 T. Rio de Janeiro: Liv. B. L. Garnier, 1862.

[55] *"As duas devassas acompanhadas dos appensos dos autos de perguntas feitas aos reos da Conjuração Mineira de 1789 e dos termos de sequestros. Estes manuscriptos volumosos e tam preciosos, existiram por muito tempo no Archivo da Secretaria de estado do imperio, desconhecidos, e ignorados, pois achavam-se cosidos n'um saco de couro!"*. GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*, liras de Tomás Antônio Gonzaga precedidas de uma notícia biográfica e do juízo crítico dos autores estrangeiros e nacionais e das liras escritas em resposta as suas e acompanhadas de documentos históricos por J. Norberto de Sousa S. Ornada de uma estampa. 2 T. Rio de Janeiro: Liv. B. L. Garnier, 1862, nota 33, p.98-99.

[56] SOARES, Sônia R. P., *Joaquim Norberto de Souza Silva: historiador*; um olhar sobre Minas Gerais Colonial. Campinas, 2002 (Dissertação de Mestrado, IFCH – História Social do Trabalho), p. 65.

[57] GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*, liras de Tomás Antônio Gonzaga precedidas de uma notícia biográfica e do juízo crítico dos autores estrangeiros e nacionais e das liras escritas em resposta as suas e acompanhadas de documentos históricos por J. Norberto de Sousa S. Ornada de uma estampa. 2 T. Rio de Janeiro: Liv. B. L. Garnier, 1862, p. 113.

Apesar da incorporação de novos documentos, Joaquim Norberto, como anteriores biógrafos de Gonzaga, não fará distinção entre os poemas de *Marília de Dirceu* e os documentos processuais, extraindo de ambos fatos a comporem sua narrativa, sem nenhuma mediação frente à natureza específica das fontes utilizadas.

Logo no início de sua biografia, Joaquim Norberto nos apresenta Gonzaga:

> *"Reminescencias de amor, de saudades e de gloria ligam-se ao nome de Gonzaga, o dedicado amante da mulher virgem e bella que assombrára a capital das terras diamantinas com a sua formosura,* ***o disfarçado chefe da conspiração mineira****, o prisioneiro da ilha das Cobras, o proscripto de África, o poeta popular, cujas lyras retinem de um a outro extremo do Brasil."* [58]

Contradizendo Varnhagen, Joaquim Norberto afirmará a participação ativa de Gonzaga na Conjuração: *"Gonzaga, que não era alheio á conjuração que se tramava, e se havia unido a Claudio Manuel da Costa para a collaboração do codigo legislativo, procurava aplainar o terreno por onde tinham de rodar o carro da revolução."* [59]

Por quatro vezes Joaquim Norberto se refere a Gonzaga a bordar o vestido de sua noiva. Inicialmente, aproximando a imagem de poeta à de conjurado:

> *"Entre os sonhos de amor mesclavam-se-lhe os sonhos da conspiração. Alli onde* ***bordava*** *noite e dia a ponto de ouro o vestido com que a sua linda noiva devia esposal-o, alli vinham o coronel Ignacio José de Alvarenga, o padre Carlos Corrêa de Toledo, o Dr. Claudio Manuel da Costa, o conego Luiz Vieira da Silva, e outros illustres conjurados tratar dos meios da independencia de um grande estado e das bazes constituitivas de uma nova nação (...)"* [60]

---

[58] GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*, liras de Tomás Antônio Gonzaga precedidas de uma notícia biográfica e do juízo crítico dos autores estrangeiros e nacionais e das liras escritas em resposta as suas e acompanhadas de documentos históricos por J. Norberto de Sousa S. Ornada de uma estampa. 2 T. Rio de Janeiro: Liv. B. L. Garnier, 1862, p.41 (grifos nossos).

[59] GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*, liras de Tomás Antônio Gonzaga precedidas de uma notícia biográfica e do juízo crítico dos autores estrangeiros e nacionais e das liras escritas em resposta as suas e acompanhadas de documentos históricos por J. Norberto de Sousa S. Ornada de uma estampa. 2 T. Rio de Janeiro: Liv. B. L. Garnier, 1862, p. 48.

[60] GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*, liras de Tomás Antônio Gonzaga precedidas de uma notícia biográfica e do juízo crítico dos autores estrangeiros e nacionais e das liras escritas em resposta as suas e acompanhadas de documentos históricos por J. Norberto de Sousa S. Ornada de uma estampa. 2 T. Rio de Janeiro: Liv. B. L. Garnier, 1862, p. 51.

Segunda, quando narra seu estado de espírito na prisão, repetindo o conteúdo do sonho da lira XXXIV de *Marília de Dirceu*: "*Outras vezes recordava-se do vestido que* ***bordava****, incitado de amor, que lhe ensinava a enfiar nas agulhas o brando fio de ouro. Lembrava-se então que estava para casar-se, que já ia entrando na grande igreja (...).* Terceiro, referindo-se à defesa de Gonzaga, repisando seu depoimento: "*É verdade, ajuntava elle, que aquelles que frequentavam a sua casa como seus amigos e que se diziam reos, poderiam ter fallado em sublevações, mas que nunca os ouvira discorrer sobre esta materia, talvez por ter estado sempre occupado na distração de* ***bordar*** *um vestido para a sua noiva.* (...)". Por último, reportando-se ao casamento de Gonzaga em Moçambique e ao abandono da antiga amada: " (...) *era a esposa do sublime cantor que eternisara em suas nomeadas lyras essa noiva que ficara com as vestes nupciaes,* ***bordadas*** *por elle mesmo, de pé, a sua espera, junto das aras de hymineu.*"[61] A ênfase ao bordado surge no momento de sublinhar a entrega total de Gonzaga ao amor, de apresentá-lo como poeta.

Em 1863, a edição completa em forma de livro das *Cartas Chilenas* [62] também sinaliza para a mudança na concepção do papel de Tomás Antônio Gonzaga na Conjuração Mineira. Embora a definição de sua autoria só se firmasse no século posterior, durante a ditadura de Getúlio Vargas, o "Epílogo" de Luiz Francisco da Veiga à referida edição já aponta Gonzaga como seu autor. Diante das poucas fontes disponíveis para o estudo da conjuração, as *Cartas Chilenas* foram lidas como visceralmente ligadas ao movimento[63]. Tratava-se do documento histórico *strito sensu* da gênese do levante. Veiga define bem a visão da época:

---

[61] GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*, liras de Tomás Antônio Gonzaga precedidas de uma notícia biográfica e do juízo crítico dos autores estrangeiros e nacionais e das liras escritas em resposta as suas e acompanhadas de documentos históricos por J. Norberto de Sousa S. Ornada de uma estampa. 2 T. Rio de Janeiro: Liv. B. L. Garnier, 1862, p. 62,75 e 84.

[62] GONZAGA, Tomás Antônio. *Cartas Chilenas* (treze) em que o poeta Critilo conta a Doroteu os fatos de Fanfarrão Minésio, governador do Chile. Copiadas de um antigo manuscrito de Francisco Luiz Saturnino da Veiga, e dadas à luz com uma introdução por Luiz Francisco da Veiga. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1863. Antes dessa edição em forma de livro, foram publicados, em 1826, a 'Epístola a Critilo' pelo *Jornal Scientifico, Economico e Litterario* e, em 1845, Santiago Nunes Ribeiro apresenta sete cartas na *Minerva Brasiliense*, já atribuindo-as a Gonzaga.

[63] Ver: FURTADO, Joaci Pereira. *Uma república de leitores*; história e memória na recepção das *Cartas Chilenas* (1845-1989). São Paulo: Hucitec, 1997. Cap. 3.

"(...) *libelo acusatório contra o governador* [Cunha Meneses]; *e, se para muitos não é, ou não será, uma justificativa plena da revolução e dos revolucionários, explica aquela suficientemente e livra estes inteiramente de qualquer pecha, que porventura possa desairá-los ante a razão calma do mais pacífico cidadão*" [64].

Mesmo que nas *Cartas Chilenas* Gonzaga não fosse contrário à dominação colonial[65], sua crítica indignada e satírica aos desmandos do Governador Cunha Meneses contrastava com a visão do poeta inocente a cantar "*sãos Amores*". Muitos não aceitavam Gonzaga como autor das *Cartas Chilenas* por julgarem incompatíveis o poeta apaixonado de *Marília* e o "revolucionário" das *Cartas* [66].

Castro Alves (1847-1871), na peça *Gonzaga ou a revolução de Minas*, drama em 4 atos, de 1868, a exemplo de Teixeira e Sousa, também elege Gonzaga como figura principal. Porém, a visão de Castro Alves sobre seu personagem em muito difere da imagem de Gonzaga construída na primeira metade do século XIX: para o abolicionista, Gonzaga acredita e participa efetivamente da conjuração.

Em sua fala, Maria Dorotéa o define: "*...ele, o poeta, soldado; ele, o grande homem; ele, o herói*" (cena IX, Ato 1), "*... o poeta e tribuno, o revolucionário e o*

---

[64] GONZAGA, Tomás Antônio. *Cartas Chilenas* (treze) em que o poeta Critilo conta a Doroteu os fatos de Fanfarrão Minésio, governador do Chile. Copiadas de um antigo manuscrito de Francisco Luiz Saturnino da Veiga, e dadas à luz com uma introdução por Luiz Francisco da Veiga. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1863. p. 215-6.

[65] Para Ronald Polito, "(...) *Critilo é um ferrenho defensor da política geral da Coroa e seu corpo de leis. Nisto ele não pretende em nenhuma hipótese alterar as linhas de dominação impostas à colônia pela Coroa. No máximo vislumbram-se traços de uma tímida definição por 'reformas', visando sempre a retomada das diretrizes legais já definidas.*" POLITO, Ronald. *A persistência das idéias e das formas*; um estudo sobre a obra de Tomás Antônio Gonzaga. Niterói, 1990. (dissertação, Mestrado em História, UFF), p. 106.

[66] Sentimento que também perpassa o século XX. Afrânio Coutinho, por exemplo, indaga: "*Como um lírico melodioso, suave, cantante, terno e sentimental, inspirado num ideal familiar e burguês (Rodrigues Lapa), da qualidade de Gonzaga, poderia ser, ao mesmo tempo, o autor das liras e da sátira forte, gorda, áspera de linguagem e pensamento agressivo, por vezes violenta e plebéia? Eram duas atitudes que não se coadunariam facilmente na mesma pessoa, a do lírico mavioso e a do satírico brutal e maldizente.*" COUTINHO, Afrânio. "As Cartas Chilenas" In: *O processo de descolonização literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 69. Muitos atribuíam a autoria das *Cartas* a Alvarenga Peixoto, a exemplo de Varnhagen (1851), Ferdinand Denis e Camilo Castelo Branco. O francês Ferdinand Wolf que, em 1863, publica *Le Brésil littéraire*, considerava Alvarenga escritor das *Cartas* e um dos líderes da conjuração, enquanto julgava Gonzaga inocente: "*Poder-se-ia ao menos censurá-lo de ter conhecido os projetos que ele supunha quiméricos; e de ter tido muita nobreza para não denunciar os seus amigos.*" WOLF, Ferdinand. *O Brasil literário* (História da literatura brasileira). São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1955, p. 109.

libertador" (cena XII, Ato IV) [67]. O Gonzaga, de Castro Alves, conduz os conjurados, cabendo-lhe promover a condição essencial para a "revolução": a derrama. Em nenhum momento o personagem de Castro Alves nega o envolvimento com a "revolução", pelo contrário, se dispõe, por ela, a enfrentar o cadafalso, a exemplo da cena XII, do Ato III, quando os conjurados, reunidos, estão na iminência de serem presos. [68]

Castro Alves por duas vezes se referirá ao ato de Gonzaga bordar o vestido de sua noiva. Na cena VIII, ato II, estando Gonzaga confiante na "revolução":

> "*Gonzaga: Maria, como eu sou feliz! Queres saber? Já não tenho desconfianças nem receios... eu estou descansado sobre o nosso futuro. Ah! tenho de fazer-te uma surpresa. Breve te enfeitarei com o vestido que* ***bordei*** *a ouro para a minha noiva.*"[69]

E, na cena VIII, ato IV, quando preso, Gonzaga tem a ilusão de estar prestes a ser libertado:

> "*Gonzaga: (...) Oh! agora eu amo a liberdade. É que ser livre é poder apanhar as madressilvas agrestes para fazer uma coroa para os seus cabelos... sonhar contigo nos cerros soberbos do Itacolomi,* ***bordar*** *na cachoeira do rio o teu vestido de noiva, admirar os prismas do sol nas folhas verde-negras do sertão...(...)*"[70]

---

[67] ALVES, Antônio de Castro. *Gonzaga ou a revolução de Minas*; drama em 4 atos. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1972. p. 31 e 171 [1ª ed. 1875].

[68] *"Gonzaga – Pois bem, senhores, é ainda alguma coisa, Nós temos cadafalso ... é quanto nos basta! O cadafalso!... mas é um pedestal... Para o tirano ali o mártir se levanta como um fantasma, para o cativo como um Cristo. O cadafalso!... Os homens pensam que levantaram um parapeito sobre o nada, não, levantaram um degrau para o céu... e lá de cima... e lá do alto... como a águia que rola morta do topo do seu rochedo, como a avalanche que desaba do cimo dos Alpes... será grande, soberbo, gigantesco o tombar das cabeças revolucionárias nos braços do povo, o espadanar do sangue de titãs na face dos tiranos! Sim, não nos deixaram viver para a pátria, morreremos por ela... Meus amigos, neste momento solene nós escutamos um rumor sublime... é o futuro que nos sorri... É uma campa e um berço – campa enorme de vossos avós escravos que nos diz: - Vingai-nos: - berço enorme de nossos filhos que nos diz: - Libertai-nos... Saibamos morrer – entre estes dois concertos divinos um da aurora da vida, outro da aurora da eternidade! Morramos."* (Cena XII, ato III) ALVES, Antônio de Castro. *Gonzaga ou a revolução de Minas*; drama em 4 atos. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1972, p. 109 [1ª ed. 1875].

[69] ALVES, Antônio de Castro. *Gonzaga ou a revolução de Minas*; drama em 4 atos. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1972, p. 59 [1ª ed. 1875]. Grifos nossos.

[70] ALVES, Antônio de Castro. *Gonzaga ou a revolução de Minas*; drama em 4 atos. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1972, p. 159 [1ª ed. 1875]. Grifos nossos.

Bordar é compreendido por Castro Alves como estar livre, vivendo o devir sonhado. A "revolução" não se concretizou, os companheiros estão presos, mas, naquele momento, o personagem pensa poder ser livre para realizar seu futuro individual.

Interessante observar, face ao triângulo amoroso formado por Gonzaga, Maria Dorotea e Barbacena, a composição dos personagens masculinos: revolucionário/moço/amado, em oposição a conservador/velho/repugnante, obedecendo à estética romântica, em franca dissonância com o real. Recordemo-nos que, à época, Gonzaga contava quarenta e quatro anos, apenas dez anos mais novo que o Visconde de Barbacena, enquanto Maria Dorotea era uma jovem de dezesseis anos.

Apesar de Dirceu deixar transparecer seu próprio envelhecimento - *Já, já me vai, Marília, branquejando / loiro cabelo, que circula a testa; /este mesmo, que alveja, vai caindo,/ e pouco já me resta* (lira IV, parte II)-, Castro Alves preferiu conceber Gonzaga como um jovem poeta revolucionário e abolicionista. Teixeira e Sousa também deu ao personagem a juventude necessária aos heróis românticos "*Estava ainda elle na flor da edade* (...)" [71].

Antes dos textos literários de Teixeira e Souza e Castro Alves, em 1843, João Maximiliano Mafra (1823-1908) representara Gonzaga à óleo[72]. Na tela, via-se Gonzaga preso, escrevendo as liras. Como bem percebera Eduardo Frieiro: *"Esse Gonzaga pintado de imaginação representa um moço alto e esbelto, com o mesmo perfil numismático de adolescente e a mesma expressão pensativa e melancólica de Lord Byron retratado por R. Westall."* [73]

Reproduzida desde 1845, em subseqüentes edições de *Marília de Dirceu*, a imagem criada por Mafra impôs-se como a representação "oficial" do poeta. No final do século

---

[71] SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *Gonzaga, ou a conjuração do Tira-Dentes*. Romance. Niterói: Fluminense de C. M. Lopes, 1848. p. 11. 1ª vol.

[72] Hoje desaparecido, o quadro esteve presente na IV Exposição Geral de Belas Artes, de 1843, na seção de Pintura, sala 9, sob o número 0015/053, acompanhado da seguinte informação: *"Tomás Antônio Gonzaga. Natural de Pernambuco* (sic), *o autor de Marília de Dirceu, conspirando com outros ilustres filhos do Brasil em prol da sua independência, é preso e encerrado na Fortaleza de Santa Cruz. O poeta acaba de escrever uma de suas imortais liras, e parece meditar em outra."* LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes.* Período Monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1990. p.47.

[73] FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do cônego; Como era Gonzaga?* e Outros temas mineiros. 2ª ed. rev. e aum., São Paulo: Ed. Itatiaia: EdUSP, 1981, p.72

XIX, quando Pedro Americo planeja a série sobre a conjuração, está será a única estampa conhecida de Gonzaga.

Em 1873, Joaquim Norberto publicará a *História da Conjuração Mineira* [74], projeto que desenvolvia desde o encontro dos documentos das devassas no Arquivo da Secretaria de Estado dos Negócios do Império[75]. Seu livro tornar-se-ia, por longo tempo, a referência historiográfica obrigatória à Conjuração Mineira. Lembremo-nos que um exemplar deste livro fora emprestado pelo Barão do Rio Branco a Pedro Americo.

Joaquim Norberto, a exemplo da biografia de 1862, reafirmará a imagem de Gonzaga como idealizador da República e um dos responsáveis pela conspiração. Para o historiador:

> *"(...) A idéia porém de república naquele empório de ouro e de diamantes, a qual quando muito estender-se-ia ao Rio de Janeiro e a S. Paulo, deixando o resto da colônia entregue ao cativeiro colonial, como uma vasta Guiana, pertence a um indivíduo, que a formulou hipoteticamente. Foi Gonzaga o seu autor (...) O coronel Alvarenga e o vigário Carlos Correia de Toledo, que eram hóspedes de Gonzaga (...) abraçaram imediatamente a hipótese; discutiram-na como projeto realizável, e propagaram a idéia pelos círculos de seus amigos, pelas casas que freqüentaram à noite, onde tomavam chá e jogavam entrando pelas horas da madrugada. O tenente-coronel Francisco de Paula e o dr. Cláudio Manuel da Costa, menos ativos, porém assaz condescendentes, deixaram-se levar pela torrente.*
>
> *Achou-se o pretexto e a idéia encarreirou-se e fez prosélitos. O lançamento da derrama, tão temido pelo povo, tornou-se desejado pelos conjurados. Viu-se assim Tomás Antônio Gonzaga à frente de uma conspiração sem que ele mesmo suspeitasse que era o seu chefe. A fim de engrossarem as suas fileiras espalharam os conjurados ao ouvido de seus amigos a cumplicidade do desembargador, e deu-se-lhe a colaboração das leis tendo por auxiliares a Alvarenga e outros de sua escolha.*
>
> *Repetiram-se as práticas na presença do ex-ouvidor da comarca e em sua*

---

[74] SOUZA SILVA, Joaquim Norberto de. História da Conjuração Mineira: Estudos sobre as primeiras tentativas para a Independência Nacional. Rio de Janeiro, 1873. [2ª ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948, 2 v.]. Segundo Sônia Regina Pinto Soares, Joaquim Norberto aponta como os principais conjurados: O Tenente-coronel Francisco de Paula Freire de Andrade e os poetas Tomás Antônio Gonzaga e Cláudio Manuel da Costa. SOARES, Sônia R. P., Joaquim Norberto de Souza Silva: historiador; um olhar sobre Minas Gerais Colonial. Campinas, 2002 (Dissertação de Mestrado, IFCH – História Social do Trabalho) p. 191.

[75] A partir de 1855, o processo viera a público fragmentadamente em vários periódicos como o *Brasil Histórico*, por Mello Morais (pai), a Rev. do IHGB, pelo Barão Homem de Mello, o Arquivo do Distrito Federal, por Mello Morais (filho)... SOARES, Sônia R. P., *Joaquim Norberto de Souza Silva: historiador*; um olhar sobre Minas Gerais Colonial. Campinas, 2002 (Dissertação de Mestrado, IFCH – História Social do Trabalho), p.136.

própria casa, práticas altamente criminosas, para as quais cominava severas e bárbaras penas a legislação ominosa daqueles tempos. Sabia o magistrado o perigo a que se expunha, mas, ou não deu importância que merecia à matéria e brincou com a hipótese, ou abraçou a causa confiado na grande oposição que nasceria no povo pelo lançamento da derrama, e certo portanto do feliz êxito que daí resultaria. A negação sistemática que Gonzaga adotou por defesa, e na qual tão habilmente se entrincheirou, faz que se hesite em qualificá-lo como conspirador, mas os depoimentos do coronel Alvarenga, que era seu parente, e de Cláudio Manuel da Costa, que era o seu mais íntimo amigo, dão testemunhos de sua cumplicidade (...)".

O historiador tentará novamente conciliar conjurado e poeta. É interessante observar como em um parágrafo descreve o poeta bordando, para iniciar o seguinte tendo-o na responsabilidade de líder conjurado.

"Enquanto, porém, demorava-se a licença [de casamento] *solicitada ao governo real por intermédio do intendente do ouro, e que era esperada na nau que trazia o novo vice-rei, ia Gonzaga* ***bordando*** *a ponto de ouro com toda a paciência, debruçado sobre um bastidor, o vestido de cassa branca com que a sua noiva tinha de apresentar-se ante o altar nupcial. Neste entretenimento o vinham surpreender os seus amigos e hospedes, que procuravam a sua casa, os quais arrancavam a prosaica agulha das mãos do novo Apolo, para escutarem e apreciarem a leitura dos seus versos tão amenos e delicados pela simplicidade da expressão, pela harmonia do ritmo, pela naturalidade da rima e pela riqueza de seus consoantes, e que ainda hoje são lidas com interesse e figuram traduzidas em algumas línguas.*

Ia cair a derrama sobre o povo segundo as ordens vindas da corte. Chegara a vez de Gonzaga encaminhar a conjuração pelas seguras veredas ao resultado feliz que se lhe antolhara poder colher (...)" [76]

Quando Joaquim Norberto descreve a ação de Gonzaga, ante a indecisão do intendente Pires Bandeira em lançar a derrama e sua posterior suspensão pelo governador, mais uma vez busca conciliar a *brandura do poeta* com a *audácia do conspirador*, como faces contraditórias, mas não excludentes, de um mesmo personagem:

"(...) *tornou-se Gonzaga o advogado, não do povo oprimido, mas do lançamento da derrama, que era a verdadeira opressão; marchando indiretamente, buscava habilmente encobrir-se. (...)*

Apresentou o intendente objeções ao argumento do seu amigo, que não conservaram os documentos históricos. Não desanima porém Gonzaga. O plácido e

[76] Grifos nossos.

ameno cantor daquelas liras que todo o Brasil repete como canções populares, era dotado de uma tenacidade a toda a prova e não cedia de seus intentos. Estava a brandura do poeta em perfeita contradição com a audácia do conspirador, como a melancolia que reina nas poesias de Cláudio oferecia perfeito contraste com o seu gênio jovial e humorístico. Para ele não estava perdida a causa; foi pois advogá-la no palácio do próprio governador, ante o duro taciturno visconde de Barbacena."

Segundo o texto de Joaquim Norberto, as idéias para a conjuração nasceram das especulações hipotéticas de Gonzaga, e é esse mesmo personagem a reconhecer-lhes o fim:

"Jantaram nesse dia os amigos de Gonzaga em seu domicílio. Notava-se geral frieza nos conjurados, e o cônego Luís Vieira aproximando-se do desembargador pediu-lhe notícias do levante. Respondeu-lhe Gonzaga com aquela frase fria e lacônica que a história conservara: '— A ocasião para isso perdeu-se.' E essa frase pôs fim a encetada prática, e bem provou o ânimo em que todos estavam depois da suspensão da derrama, a qual tirando o pretexto, desarmou a conjuração, e fez abortar o levante."

Três anos após a edição de *História da Conjuração Mineira*, em 1876, o conceituado escritor português Camilo Castelo Branco (1825-1890), em seu *Curso de litteratura portuguesa*, vê também Tomás Antônio Gonzaga como líder. Entretanto, nega qualquer relevância tanto à sua lira quanto à própria Conjuração Mineira. O movimento expressaria *"um patriotismo desvairado, intempestivo, suggerido pela imitação dos Estados Unidos e esbrazeado pelo bafo escandecente da revolução francesa."* Gonzaga é descrito negativamente e o ato de bordar aparece com ironia:

"Gonzaga negou illaqueando as provas com trapacices de advogado ladino (...) Salvos do patibulo, Gonzaga, o cantor de Marilia, e ao mesmo tempo alfaiate de seu vestido de noivado, topa em Moçambique uma dama com quem casa, e no tribunal ecclesiastico declara que nunca promettera casamento a outra..."

Camilo Castelo Branco reconhece apenas em Tiradentes certa grandeza heróica: *"Taes homens eram indignos de correr perigos ou tentar glorias com o Tira-dentes, único vulto grandioso que os frades, na hora derradeira, apequenaram, diante do patíbulo"* [77].

[77] BRANCO, Camilo Castelo. *Curso de litteratura portuguesa.* Lisboa: M. Moreira, 1876. p. 254.

Em 1883, Sacramento Blake (1827-1903), ao apresentar Gonzaga em verbete do *Diccionario bibliographico brazileiro*, retorna a Varnhagen: "(...) *E essa opinião nutro tambem eu: Gonzaga foi allheio á sedição, foi um martyr. Um homem que ama deveras, que espera anciosamente unir-se á sua amada, para quem sómente vive, e que é ao mesmo tempo chamado a assumir elevada posição na carreira que abraçou, não póde envolver-se em conspirações dessa ordem.*" Ao falar de seu amor por Marília, também Blake alude ao ato de bordar:

> "*Sabe-se que Gonzaga, quando preso,* ***bordava*** *o vestido de sua noiva para o casamento e no sequestro de seus bens, feito por occasião de sua prisão, entrou o dedal de ouro com que fazia este trabalho. Desculpe-me o leitor estas considerações ao correr da penna e mal cabidas neste livro. Trata-se de um dos maiores vultos da litteratura brazileira e que tem sido accusado sem poder defender-se...* (...)" [78].

É interessante observar a inexistência de um verbete sobre Tiradentes no dicionário de Sacramento Blake.

A segunda metade da década de 80 verá surgir duas significativas publicações sobre a História da literatura brasileira, que divergirão entre si a respeito do papel de Gonzaga na Conjuração Mineira.

Em 1885, o argentino Eduardo Perié apresenta ao público, em 439 páginas, *A litteratura brazileira nos tempos coloniais*, escrito a pedido de seu amigo brasileiro Félix Ferreira. Nela Tiradentes era a "*alma do movimento*" e Gonzaga "(...) *passava quasi indifferente ao lado da Conjuração Mineira, considerando-a como um sonho* (...) *a paixão que constituia a sua existencia não lhe dava tempo para pensar na patria.*" [79]

Enquanto Eduardo Perié segue Varnhagen neste aspecto, Sylvio Romero (1851-1914), às vésperas da República, 1888, interpela o que chama de historiografia monárquica, em seu livro *História da literatura brasileira*, defendendo o papel ativo de Gonzaga na conjuração:

---

[78] BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario Bibliographico brazileiro*. Rio de Janeiro: C.F.C., 1970, p. 277-8.

"Há entre nós uma escola, eivada de certo lusitanismo teimoso, cuja divisa é dizer mal de todas as agitações dos brasileiros.

Esta gente, quando escreve a nossa história, toma-se de entusiasmo por todos os feitos praticados pela metrópole e seus governos na colônia, e vomita o fel de suas cóleras quando se lhe depara entre nós algum fato como a conjuração de Tiradentes, a revolução de 1817, e outros...

(...)

Gonzaga nos depoimentos de seus colegas de infortúnio foi mais ou menos poupado, e ele próprio negou até a última que tivesse tomado parte da conjuração; assim o declarou aos juízes e em suas poesias a Marília. Por tais motivos Varnhagem é levado a crer que ele fosse estranho à Inconfidência.

Não é esta a verdade que sai dos fatos; o insigne poeta não precisa dessa justificativa póstuma, falsa e insidiosa. Não há razões sérias para arredar de sua fronte a auréola de patriota santificado pelo sofrimento.

Sim; o poeta teve o sonho revolucionário; este grande título deve religiosamente ser-lhe conservado pela história. Não se busquem para ele reabilitações falaciosas, inspiradas por meras adulações monárquicas.

Dirceu quis o levante, quis a república, quis a independência. É por isso que ele tem sido e continuará a ser um dos guias imortais do povo brasileiro." [80]

Em 1890, pouco menos de três anos antes de Pedro Américo planejar a série sobre a conjuração, Araripe Jr. (1848-1911) publica *Literatura brasileira: Dirceu* [81] , um opúsculo sobre *Marília de Dirceu*. Para o autor, a Inconfidência não passou de um "*artifício de poetas*", uma "*fábula dramatizada*". Ele propõe a mesma questão que levantamos inicialmente: "*Que papel representou Gonzaga na Inconfidência?*". A qual responde:

" *(...) A analyse dos factos e o estudo do temperamento do autor das Lyras leva-me, comtudo, a affirmar que a conspiração mineira e a poetica de Dirceu corrêrão parallelas, mas nunca chegarão a se penetrar.*

A nullidade do papel político do poeta e a influencia negativa do movimento sobre o seu estro provão-se, entretanto, reciprocamente." [82]

---

[79] PERIÉ, Eduardo. A litteratura brazileira nos tempos coloniais: do século XVI ao começo do XIX: esboço-histórico seguido de uma bibliographia e trechos dos poetas e prosadores d'aquelle periodo... Buenos Ayres: E. Perie, 1885. p. 17 e 223.

[80] Romero, Sílvio. *História da Literatura Brasileira.* 7ª ed., Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1980 v. 2, p. 426-427, 467. [1ª ed: Rio de Janeiro: Garnier, 1888].

[81] ARARIPE JUNIOR, 1848-1911. *Literatura brasileira: Dirceu.* Rio de Janeiro: Laemmert, 1890.

[82] ARARIPE JUNIOR, 1848-1911. *Literatura brasileira: Dirceu.* Rio de Janeiro: Laemmert, 1890. p. 3,4 e 7.

Araripe Jr. descreve Gonzaga *apático* e *indolente*. Será este o autor que mais explorará a imagem de Gonzaga bordando, como definidora da entrega total de Gonzaga aos amores, em negação ao ato da conjura.

> *"Quando Gonzaga foi colhido pelos acontecimentos da Inconfidência estava* ***bordando*** *um vestido para Marilia, com um dedal de ouro* [83]*, que celebrisou depois o pobre espolio do poeta.*
> *Por isso disse elle nas Lyras:*
>
> *Pintou que estou bordando um teu vestido;*
> *Que um menino com azas, cégo e louro,*
> *Me enfia nas agulhas o delgado,*
> *O brando fio de ouro.*
>
> *Essa occupação, em tão apertada hora, escolhida por um ex-ouvidor, nomeado para uma Relação, conspícuo entre os mais conspícuos no lugar, versado diurna e nocturnamente na lição dos classicos, e ainda mais aguerrido em jurisprudencia pelo manusear constante das leis e dos reinicolas; esse capricho de exercer o papel de Hercules junto a Omphale, em um homem que já attingira os 44 annos de idade, é, quanto a mim, de uma importancia capital para a critica do caracter de Gonzaga; e, pintando a situação exacta do espirito do poeta, descobre a fonte verdadeira de onde emanou todo o lyrismo de Dirceu.*
> *A apathia de Gonzaga prova-se pela sua posição na Inconfidencia. O seu sensualismo, porém, resalta evidentemente da sua collocação ou antes da sua deslocação diante de uma menina de 18 annos, ardente e exuberante."* [84]

As longas citações anteriores relativas aos autores interessados em Gonzaga, impuseram-se necessárias para respondermos, de maneira clara, às questões propostas e por incluírem obras pouco conhecidas.

Percebe-se que, na primeira metade do século XIX, a memória de Gonzaga atém-se à imagem que o poeta forjou para si mesmo em *Marília de Dirceu*: um ser completamente absorto pelo amor, incapaz de imiscuir-se numa conjuração. Aos poemas de Gonzaga também será devedora a própria memória da Conjuração Mineira. Joaquim Norberto já

---

[83] Araripe Jr. apresenta a seguinte nota sobre o dedal: "Esse dedal de ouro figurou no seqüestro feito em 23 de Maio de 1789, e no Instituto Historico existem bilhetes de letra do poeta, pedindo ao dono de uma loja vizinha fios de ouro e objetos de bordar.

[84] ARARIPE JUNIOR, 1848-1911. *Literatura brasileira: Dirceu*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1890. p. 13-14.

aponta, em 1865, para o fato da conjuração tornar-se conhecida a partir da popularidade com que as sucessivas edições de *Marília de Dirceu* foram recebidas.[85]

A década de 60 revela um novo Gonzaga. Trata-se de um ativo participante da conjuração: o crítico ferrenho aos desmandos dos representantes da coroa, presente nas *Cartas Chilenas*, o jovem revolucionário, em Castro Alves, o poeta audaz e chefe dissimulado, nos textos de Joaquim Norberto.

Entretanto, a imagem "revolucionária" de Gonzaga não se firmará como hegemônica. O movimento republicano, a partir de 1870, dará a Tiradentes o *status* de líder, acarretando, conseqüentemente, o retorno à representação de Gonzaga como *alheio* à conjuração.

O ato de Gonzaga bordar o vestido de Marília será explorado pelos autores, muitas vezes com ironia, como importante evidência de sua fragilidade. Principalmente por não ser apenas ato amoroso de um pastor da arcádia ou um sonho, mas fato relatado como verídico pelo poeta em sua defesa. O bordar constituiu-se em símbolo máximo de alheamento.

É a essa forte tradição, derivada de Jean-Ferdinand Denis/ J. M. Pereira da Silva/ Teixeira e Souza/ Varnhagen/ Sacramento Blake/ Eduardo Perié/ Araripe Jr. (e não de Joaquim Norberto/ Castro Alves/ Sylvio Romero), que se filia Pedro Americo. Sua escolha por representar Gonzaga bordando, não foi uma opção exótica e isolada do pintor. Ela coaduna-se perfeitamente com a visão predominante de Gonzaga, na época.

2.1.1.3 Um homem bordando

O que daria licença a um homem, no final do século XVIII, para representar a si próprio bordando e como, um século depois, este mesmo ato seria interpretado?

Quando Gonzaga, em *Marília de Dirceu*, respectivamente, nas liras XV e XXXIV, segunda parte, escreve: "*Mas ao menos será o teu vestido/ Por mãos de Amor, por minhas mãos cosido*" e "*Pintam que estou bordando um teu vestido;/ Que um menino com asas,*

[85] O que será endossado por LUCAS, Fábio. " A Inconfidência Mineira na literatura brasileira". *IX Anuário do Museu da Inconfidência,* Ouro Preto, 1993, p. 139.

cego e loiro,/ Me enfia nas agulhas o delgado,/ O brando fio de oiro", o faz poeticamente, no sentido de afirmar sua dedicação total ao amor. Essa atitude será corroborada por um forte exemplo de paixão que a precede:

"*Eu sou, gentil Marília, eu sou cativo;*
Porém não me venceu a mão armada
De ferro e de furor:
Uma alma sobre todas elevada
Não cede a outra força que não seja
À tenra mão de Amor.
(...)
Honro a virtude, e teus dotes amo:
Também o grande Aquiles veste a saia,
Também Alcides fia"
(Primeira parte, Lira IX)

"*Este é de Ônfale o retrato:*
Aqui tens (quem o diria!)
Ao grande Hércules sentado
Com as mais damas no estrado,
Onde em seu obséquio fia"
(Terceira parte, Lira I)

O poeta árcade busca o respaldo da mitologia para seu ato de bordar, recorrendo ao exemplo de Hércules, também conhecido pelo nome de Alcides. Espelhando-se no herói grego, o poeta vê-se como "*Uma alma sobre todas elevada*", honrando a virtude, mas cativo de sua amada.

Hércules, num ímpeto de loucura, teria matado seu amigo Ifitus e, em função deste delito fora condenado a tornar-se escravo de Onfale, rainha da Lídia, por três anos. Thomas Bulfinch (1796-1867), em seu popular "*Livro de ouro da mitologia*", 1855, sobre o comportamento de Hércules escreve: "*Durante esse tempo, a natureza do herói modificou-se. Ele tornou-se efeminado, usando, às vezes, vestes femininas e tecendo lã com as servas de Onfale, enquanto a rainha usava sua pele de leão*" [86]

As representações pictóricas de Hércules fiando, habitualmente o mostram sentado ao lado de Onfale, nu, o corpo em abandono, sem vitalidade, recebendo carícias. A

[86] BULFINCH, Thomas. *Livro de ouro da mitologia* (a idade da fábula). Histórias de deuses e heróis. 28ª ed., Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2002. p. 182.

característica essencial é a troca de atributos. Enquanto Hércules segura o fuso, Onfale apropria-se de sua pele de leão e clava. Damas e cupidos circundam o casal. Esta fase da vida de Hércules está ausente da arte grega clássica[87]. Tratava-se de uma dupla humilhação: ser escravo de um povo considerado bárbaro e desempenhar funções femininas. Do Renascimento ao Rococó, esse tema será associado ao domínio da mulher sobre o homem, preservando-o como objeto de desejo feminino, como poderemos confirmar nos diversos trabalhos de Luca Giordano (1634-1705), em Rubens (1577-1640), ou em Giovanni Francesco Romanelli (1610-1662), Luigi Garzi, François Lemoyne (1688 -1737), Francois Boucher (1703-1770) e Gaetano Gandolfi (1734-1802) [88]. A maneira pela qual o *Diario de Noticias* apresenta o quadro em que Gonzaga borda, na presença de Marília - "*illuminando-o com a sua bella physionomia de mulher, vencendo, subjugando um grande coração de artista*"-, nos faz pensar numa possível aproximação, também por parte de Pedro Americo, entre Dirceu e Hércules; eliminando-se, porém, a nudez e o aspecto de cena de alcova, presentes em algumas das representações de Hércules e Onfale[89].

O aval do herói mitológico se estende ao pastor árcade. Se Hércules fia, Dirceu está livre para bordar. Entretanto, Gonzaga ultrapassa a linguagem poética e declara, no processo em que é réu, estar bordando. O dedal de ouro arrolado por ocasião do seqüestro de seus bens, levado a efeito em 23 de maio de 1789, mencionado em listas de compras, onde se incluem fios de ouro e objetos de bordar[90], como também o depoimento de testemunhas próximas a Gonzaga[91], apontam para uma possível dedicação sua ao bordado do vestido de sua amada.

---

[87] HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. 2ª ed., Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 189-190.

[88] Luca Giordano, Museo del Palazzo Reale de Nápoles; Rubens, Musée du Louvre; Romanelli, The Hermitage; François Lemoyne, Musée du Louvre; Francois Boucher, Pushkin Museum of Fine Arts; Gandolfi, Staatsgalerie, Stuttgart.

[89] É curioso observar que, um ano após, Pedro Americo irá pintar "*O noviciado*", enfatizando o sentimento contrário, a resistência a uma sedução.

[90] Esclarece Joaquim Norberto sobre a lista: "Ao Instituto Histórico ofereceu o Sr. Dr. J. M. de Macedo alguns autógrafos de Gonzaga; entre eles há bilhetes de sua letra nos quais mandava pedir em uma loja vizinha fios de ouro e objetos de bordar."

[91] Segundo essas testemunhas, inquiridas na "Devassa sobre a vida do desembargador Gonzaga": "*Nos dias que antecederão a sua prisão, só communicava com seos mais intimos amigos, negando-se á muitas visitas por estar occupado em bordar o vestido destinado á sua noiva, devendo seo casamento ser d' ahi a oito ou dez dias*". "Inconfidencia Mineira" *Revista do IHGB*, 64, 1901, p. 169-170.

As obras escritas por Gonzaga deixam transparecer apego ao conservadorismo social, à fidalguia[92]. Embora já apresentando sintomas de transformação, a sociedade mineira de Vila Rica, no final do século XVIII, ainda procurava pautar a vida pública pelos valores e organização da sociedade de corte[93]. Os atributos pessoais: a insígnia (emblemas, armas), hábito (vestimenta, penteado), gesto (forma de saudar, comportamentos) e retórica (forma de falar, o discurso estilizado em geral) seguem um rígido código de comportamento, distinguindo o "ser nobre" nesta sociedade[94]. Nas *Cartas chilenas*, Gonzaga bem define seu valor:

> *"Que o gesto, mais o traje nas pessoas*
> *Faz o mesmo, que fazem os letreiros*
> *Nas frentes enfeitadas dos livrinhos*
> *Que dão, do que eles tratam, boa idéia."* [95]

Por várias vezes, censura a não-observância dos preceitos da fidalguia no comportamento público:

> *"Amigo Doroteu, estás mui ginja*;*
> *Já lá vão os rançosos formulários,*
> *Que guardavam à risca os nossos velhos:*
> *Em outro tempo, Amigo, os homens sérios*
> *Na rua não andavam sem florete;*
> *Traziam cabeleira grande, e branca,*
> *Nas mãos os seus chapéus; agora, Amigo,*
> *Os nossos próprios Becas** têm cabelo;*
> *Os grandes sem florete vão à Missa,*
> *Com a chibata na mão, chapéu fincado,*
> *Na forma, em que passeiam os Caixeiros.*
> *Ninguém antigamente se sentava*
> *Senão direto, e grave nas cadeiras;*
> *Agora as mesmas Damas atravessam*
> *As pernas sobre as pernas.* (...)
> * *Ginja*: homem velho que segue os princípios e costumes antigos.

---

[92] POLITO, Ronald. *A persistência das idéias e das formas*; um estudo sobre a obra de Tomás Antônio Gonzaga. Niterói: 1990 (Dissertação, Mestrado em História, UFF). p. 103.
[93] Ver: KANTOR, Iris. "Tirania e fluidez da etiqueta nas Minas setecentistas." *LPH: Revista de história*. Ouro Preto: UFOP, n. 5, 1955, p. 112-121.
[94] Ver: BOBBIO, Norberto. *Estado, governo e sociedade*; para uma teoria geral da política. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987 e ELIAS, Norberto. *A sociedade de corte*. Lisboa: Ed. Estampa, 1987.
[95] Gonzaga, Tomás Antônio. *Cartas Chilenas*. 2ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 52.

** *Becas*: magistrados [96]

O seqüestro dos bens de Gonzaga revela a importância atribuída pelo desembargador às vestes. Aparentemente não muito rico, seus bens foram avaliados em 845$900 reis. Entretanto, 27,93 % de seu cabedal referia-se à indumentária. Valor suficiente para a compra de dois ou três escravos, a 70$000 ou 80$000 cada[97]. Nesse momento, a atenção dos homens fidalgos dirigia-se para pescocinhos, cabeleiras, sedas, rendas e cetins, instrumentos de distinção social.

O apego à fidalguia levou Gonzaga a manter a antiga tradição de bordar o vestido da noiva. Tomas Brandão, em seu livro sobre Maria Joaquina Dorotéia de Seixas (Marília), de 1932, nos esclarece:

> "*Um dos costumes elegantes da classe nobre de Vila Rica, o qual chegou até a Independência, era a obrigação imposta ao noivo de bordar o vestido nupcial da que ia ser sua espôsa... Era de estilo que o vestido, o qual devia primar pela singeleza e alvura, fôsse de cassa ou de cambraia de linho, e não de sêda, como foi mais tarde adoptado*" [98]

Assim, nada mais natural ao fidalgo Gonzaga, quando acusado de participar da Conjuração, o defender-se, afirmando estar entretido a bordar.

Se, no século XVIII, tal comportamento não provoca surpresas, o mesmo não se poderá afirmar a propósito da exposição, no final do século XIX, da imagem de um desembargador sedicioso, bordando.

Não mais vestindo babados e rendas, o homem oitocentista pauta-se pela sobriedade. A moda do século XIX privou-lhe da roupa como elemento de sedução erótica. Se, desde o Renascimento, o esplendor dos veludos, rendas e brocados uniam homens e mulheres, agora, a beleza é exclusiva do mundo feminino. O homem abdicara do uso da cor, da riqueza dos tecidos e das formas extravagantes, aprisionando-se a um uniforme preto, perdendo-se na multidão, como nos quadros de Manet[99] e Renoir[100]. Resta, apenas,

---

[96] Gonzaga, Tomás Antônio. *Cartas Chilenas*. 2ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.124.
[97] FURTADO, João Pinto. *Inconfidência Mineira, crítica histórica e diálogo com a historiografia*. São Paulo: 2000 (Tese de doutoramento, USP). p. 151-152.
[98] Tomas Brandão, *Marília de Dirceu...*, Belo Horizonte: Guimaraes, 1932. p. 167-168.
[99] *A música nas Tulherias*, 1862, óleo sobre tela, 0,76x1,19 m., Londres, National Gallery.

ao seu narcisismo o chapéu, a bengala, o bigode e o charuto. O ascetismo da roupa masculina moderna visa sobressair apenas a personalidade e o talento, necessários à vida burguesa.[101]

Marcado por essa enorme barreira entre a moda masculina e feminina -onde os adornos dariam ao homem um ar afeminado-, ligado ao mundo prático e austero dos negócios, é provável que o olhar do homem de 1893 se voltasse para a representação de Gonzaga bordando, proposta por Pedro Americo, com profunda estranheza.

O único relato que conhecemos de um homem diante de outro, bordando, em época próxima a 1893, nos veio do depoimento dado a José Murilo de Carvalho por Antônio Manuel de Souza Guerra. Durante a Revolta dos Marinheiros, em novembro de 1910[102], Antônio Guerra pertencia ao 51° Batalhão de Caçadores de São João del Rei, encarregado da guarda dos presos da revolta. Nesta função conheceu João Cândido, líder do movimento, coincidentemente também encarcerado na Ilha das Cobras, onde esteve, no século XVIII, Tomás Antônio Gonzaga. De acordo com José Murilo:

> *"O que mais chamou a atenção do jovem sargento interiorano, no entanto, foi o fato de o temido João Cândido, que com seus marujos assustara a cidade e forçara o governo a buscar ajuda de tropas mineiras,* ***passar o tempo todo bordando****. O sargento jamais vira homem bordando, e o primeiro fora logo João Cândido. (...) Embora toscos, os bordados certamente não são obra de alguém que se aventurava pela primeira vez neste tipo de artesanato. João Cândido sabia bordar e sem dúvida aprendera a arte em sua vida de marinheiro. Teria parado de bordar ao sair da marinha? Por que não mencionou esta sua habilidade nas inúmeras entrevistas que deu? A única explicação que me ocorre é que escondeu o fato devido ao preconceito social. Na época, bordar era coisa de mulher. O interiorano Antônio Guerra não seria o único a estranhar o fato de ver um homem bordando. A maioria das pessoas na época teriam tido a mesma reação. A estranheza seria maior ainda em se tratando de um suposto machão, herói de uma revolta audaciosa".*[103]

---

[100] *O Moulin de la Galette*, 1876, óleo sobre tela, 1,31 x 1,75 m., Paris, Museu do Louvre.

[101] SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. 4ª reimp. São Paulo: Companhia das Letra, 2001, p. 52-85.

[102] Também conhecida como a revolta da chibata, por terem os marinheiros se oposto ao uso da chibata e a outras práticas humilhantes pela marinha brasileira.

[103] CARVALHO, José Murilo de. "Os bordados de João Cândido". In:____ *Pontos e bordados: escritos de história e política.* Belo Horizonte: EdUFMG, 1998. p. 19 e 23. Os bordados de João Cândido encontram-se expostos no Museu de Arte Regional de São João del Rei e foram doados por Antônio Manuel de Souza Guerra, que, por sua vez, os recebera como presente do marinheiro.

Atrevera-se alguém a iniciar uma narrativa sobre a revolta da marinha, em 1910, representando seu principal líder bordando? [104]

A visão preconceituosa do discreto homem moderno sobre outro do antigo regime, envolto em rendas e bordados, atingirá também diversos autores que, sobre Tomás Antônio Gonzaga, escreveram ao longo do século XX. Orestes Rosolia, em seu romance *Marília, a noiva da inconfidência*[105], contabiliza o tempo gasto por Gonzaga a preparar-se para o baile de recepção ao novo governador, Barbacena. Orestes, em página e meia, descreve o intrincado processo do cabeleireiro preparar-lhe a peruca, durante uma hora, como também a espera, por mais duas horas, dos amigos Cláudio e Alvarega pelo término da *toilette* de Gonzaga, enquanto jogavam gamão. Eduardo Frieiro, por sua vez, apresenta Gonzaga como um "*juiz casquilho e poeta namorador*" [106]. Com ironia, a partir do seqüestro dos bens de Gonzaga, descreve em longo parágrafo o poeta escolhendo os trajes e vestindo-se para a missa de domingo, o que, segundo o autor, demoraria duas horas. Sérgio Buarque de Holanda também deixa transparecer certo preconceito, observando o reacionarismo de Gonzaga frente aos costumes, nas *Cartas chilenas*:

> "*... o efeminamento dos homens, manifesto até nos vestuários e no costume de mosquearem o rosto, de pintarem os lábios, os lóbulos das orelhas, as faces e usarem brincos, ajudava a desfazer qualquer resistência na gente de melhor casta. E como sempre sucede em tais casos, as mulheres, por sua vez, masculinizavam-se, usando cabeleira de bandas, largando o espartilho, exibindo os sapatos e cheirando rapé. Pensando bem não deixa de ser paradoxal o fato de Gonzaga, que bordava os vestidos da noiva, escandalizar-se ante essa masculinização das mulheres...*" [107]

Pedro Americo, ao iniciar a série sobre a Conjuração Mineira com Tomás Antônio Gonzaga a bordar o vestido de sua Marília, atira seu personagem a uma fogueira inquisitorial.

---

[104] Também Lampião bordava suas vestes e não foi representado em tal atividade.
[105] ROSOLIA, Orestes. *Marília, a noiva da inconfidência*. Romance histórico. 3ª ed., São Paulo: Saraiva,1957. v. 1, p. 112-4. A primeira edição data de 1933, a Segunda, de 1941, introduzindo profundas modificações no romance.
[106] FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do cônego; Como era Gonzaga?* e Outros temas mineiros. 2ª ed.ver. e aum., São Paulo: Ed. Itatiaia: EdUSP, 1981, p. 79. O capítulo "Como era Gonzaga?" foi primeiramente publicado na Coleção Cultural, n.º2, Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Minas, 1950.
[107] HOLANDA, Sérgio Buarque de. "As Cartas chilenas". *Tentativas de mitologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 228.

É um preâmbulo lírico de uma narrativa trágica. Porém, artista nos coloca frente ao sonho do poeta que, inocentemente encarcerado, deseja retomar seu devir. A narrativa da conjuração iniciar-se-ia expondo um primeiro drama: o sacrifício do sonho de um inocente. É duplamente dramático ser condenado por algo que não se fez. Recordemo-nos da interrogação de Varnhagem: *E quanto mais poesia não há na perseguição injusta?...* "

Aquele a quem os conjurados reconheciam como líder, mesmo em potencial, é apresentado como "*alheio*". A conjuração estaria morrendo em seu próprio nascedouro. O primeiro quadro já apontaria para o fracasso do movimento. Gonzaga, bordando, apenas provocaria a estranheza preconceituosa daqueles que, agora, austeramente, cobrem-se de preto.

Se Pedro Americo endossasse a posição de Joaquim Norberto/ Castro Alves/ Sylvio Romero, apresentando Gonzaga como revolucionário, mentor da conjura, afirmaria o papel das idéias, dos intelectuais na conjuração. Enfatizar Gonzaga bordando é seguir caminho oposto, é denunciar a fragilidade das bases em que se alicerçava o levante.

Mesmo raciocínio seguiram Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos, ao analisarem o filme de Joaquim Pedro de Andrade, *Os inconfidentes* (1972), no livro *Cinema e História do Brasil*[108]. Para os autores, o propósito do filme seria "*focalizar o papel exercido pelos intelectuais conjurados*", censurando-lhes o comportamento desmoralizador, a falta de uma participação mais ativa ou de um projeto revolucionário. No filme, Joaquim Pedro também recria o sonho da lira XXXIV, mostrando-nos Gonzaga na prisão, bordando ao lado de um cupido. Não casualmente, esta foi a única imagem do filme reproduzida no livro de Jean-Claude Bernardet e Alcides Ramos, seguida da legenda: "*Os inconfidentes, de Joaquim Pedro de Andrade. Uma crítica aos intelectuais conjurados*".

2.1.2 "*A mais importante das reuniões dos conjurados*"

BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO
COLEÇÃO
UNICAMP

[108] BERNARDET, Jean-Claude e RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história do Brasil*.. São Paulo: Ed. Contexto, 1988, p. 25-32.

Colocava-se para o artista a necessidade de representar em um único quadro os conjurados reunidos. Em sua carta, precisamente no anexo, o Barão do Rio Branco lhe sugere:

> *"Desejando o meu amigo commemorar esses acontecimentos, penso que deve fazer dois quadros, e não um só:*
> *1° - Uma palestra dos Inconfidentes em Villa Rica, ou os Inconfidentes na prisão.*
> *2° - Execução do Tiradentes.*
> *Acho preferivel a palestra, porque assim poderá representar todos elles, ou os principais. Se preferisse uma scena da prisão de Villa Rica, teria de excluir o Tiradentes, que foi preso no Rio de Janeiro."*[109]

Pedro Americo optou representar, no segundo quadro da série, o dado mais concreto sobre a conjuração: as reuniões. Sem o levante, o movimento restringiu-se aos conventículos que levaram seus participantes à condenação.

2.1.2.1 A origem do tema

Referindo-se ao quadro como *"A mais importante das reuniões dos conjurados"*, Pedro Americo praticamente repete as palavras de Joaquim Norberto: *"a mais importante de quantas reuniões se haviam celebrado"* [110]. Essa reunião ocorreu durante a noite chuvosa de 26 de dezembro de 1788, na casa do tenente-coronel Francisco de Paula Freire de Andrade; a última antes da suspensão da derrama. Na ocasião, foram debatidos temas relacionados à concretização do movimento: a extensão do levante às capitanias do Rio de Janeiro e São Paulo e por qual capitania começaria, o destino a ser dado ao governador da capitania de Minas Gerais, quem seria o chefe, a nova bandeira, a distribuição dos papéis no levante, a questão da escravatura, a morte ou não dos europeus presentes na capitania de Minas Gerais e, por fim, o dia do levante.

---

[109] Carta a Pedro Americo, assinada pelo Barão do Rio Branco, datada de 10/11/1892 e emitida de Paris, seguida por um apêndice de notas. Arquivo Particular da família Montesi, bisnetos de Pedro Americo, em Florença.

[110] SOUZA SILVA, Norberto de. *História da Conjuração Mineira*: Estudos sobre as primeiras tentativas para a Independência Nacional.[1ª ed. Rio de Janeiro, 1873; 2ª ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948, 2 v.,

Nos debates, entretanto, pouco se definiu a natureza do movimento. Como o levante não se realizou, impondo aos participantes a necessidade de claras resoluções, restaram-nos apenas as falas transcritas nos *Autos*. Ao contrário de um consenso, ve-se a pluralidade dos interesses individuais em conflito.

Localizamos o estudo a óleo para "*A mais importante das reuniões dos conjurados*", no acervo de seu bisneto em Florença[111]. Esclarecemos que o mesmo, até então, era identificado como "*A conjuração dos generais contra o imperador D. Pedro I*". Tal denominação lhe foi atribuida por um artista brasileiro amigo da família. Também os autores Madalena de Fátima Zacalá Pekala e Lincoln Martins [112] endoçaram essa versão.

Evidentemente, não concordamos. Além das relações entre a cena pintada por Pedro Americo, a carta do Barão do Rio Branco e a *História da Conjuração Mineira*, de Joaquim Norberto, como será visto nesse item, destacamos a representação dos personagens. O trajar é próprio ao século XVIII e não ao XIX - o chapéu tricórnio, babados e perucas serão abandonados após a Revolução Francesa[113]-, as cabeças de Tiradentes, na reunião e no cadafalso, apresentam nítidas semelhanças, assim como os estudos para a "*A mais importante das reuniões dos conjurados*" e para "*Tiradentes esquartejado*" ; possuem medidas próximas[114], o que corrobora a tese de pertencerem à mesma série narrativa.

No estudo para a "*A mais importante das reuniões dos conjurados*", vêem-se, no interior de uma sala, ao redor de mesa retangular, os conjurados reunidos. Ao compor o ambiente, o artista segue a descrição da casa do tenente-coronel Francisco de Paula Freire de Andrade, apresentada por Joaquim Norberto:

> *"Passava a casa do tenente-coronel Francisco de Paula, pelo seu bom gosto, como uma das melhores de Vila Rica. Eram as paredes ornadas de numerosos quadros, sendo alguns de ricas molduras; luxuosos os trastes; cobertos de damasco amarelo*

3ª ed., Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, on line]. Todas as citações de Joaquim Norberto, que se seguem, foram retiradas da 3ª ed.

[111] Coleção Gianpaolo Figueiredo Montesi (Florença), óleo sobre tela, 0,40 x 0,58m.

[112] PEKALA, Madalena de Fátima Zacalá. *Pedro Américo, vie et oeuvre: son rôle dans la peinture du Brésil ao XIX ème Siècle*. Toulouse: 1995. (Tese de doutoramento, Universite de Roulouse – Le Mirail) p. 176. MARTINS, Lincoln, *Pedro Américo, pintor universal*, Rio de Janeiro: L.M.Martins; João Pessoa, PB: Governo do Estado; Brasília, DF: Fundação Banco do Brasil, 1994, p. 88.

[113] Sobre as mudanças na moda masculina entre os séculos XVIII e XIX, ver: LAVER, James. *A roupa e a moda*; uma história concisa, São Paulo: Companhia das Letras, 1989, cap. 147 a 151.

[114] O estudo para a *Reunião dos conjurados* mede 0,40 x 0,58 cm. e o estudo para *Tiradentes Esquartejado* 0,46 x 0,28 cm.

os assentos, e com prazer franqueava ele a seus amigos a sua livraria abastecida de boas obras."

Identificam-se com facilidade, na cena representada por Pedro Americo, na parede ao fundo, os quadros com ricas molduras, assim como os amarelos dos assentos em damasco.

Segundo Joaquim Norberto, dessa reunião participaram seis conjurados: o tenente-coronel Francisco de Paula Freire de Andrade, o alferes Joaquim José da Silva Xavier (Tiradentes), o vigário Carlos Corrêa de Toledo, o padre José da Silva de Oliveira Rolim, o coronel Inácio José de Alvarenga Peixoto e o Dr. José Álvares Maciel, havendo possibilidade do desembargador Tomás Antônio Gonzaga ter chegado atrasado, *"talvez pelo desgosto que lhe causava a figura pouco simpática do Tiradentes, e que era além disso seu inimigo"*.[115] O Barão do Rio Branco, na carta anteriormente referida, indicou a Pedro Americo os mesmos seis personagens como presentes à reunião, baseando-se no depoimento de Tiradentes, nos *Autos*. Não obstante, o artista representa em seu estudo nove conjurados.

Na construção da narrativa, esse é o momento de consubstanciar o ato da conjura e apresentar protagonistas; escapando, sob esse aspecto, às limitações do fato histórico: a reunião de 26 de dezembro de 1788.

Levantamos a hipótese da inclusão em cena, por Pedro Americo, do poeta Cláudio Manuel da Costa e do coronel Joaquim Silvério dos Reis. Dificilmente a história da Conjuração Mineira poderia ser contada sem tais personagens. A semelhante conclusão chegou Joaquim Pedro de Andrade, no filme *Os inconfidentes*, por apresentar como protagonistas os nove conjurados, que enunciamos, presentes no quadro de Pedro Americo. Pode-se reconhecer, também no livro de Joaquim Norberto, os mesmos personagens, como responsáveis pela conjuração, à exceção de Silvério dos Reis.

Assim, na tela de Pedro Americo, da esquerda para a direita, teríamos: um dos padres, de pé, em perfil, com solidéu preto; o jovem Maciel, com a longa cabeleira negra à mostra; outro eclesiástico, cujo solidéu também é sugerido; Silvério dos Reis, sentado; o tenente-coronel Francisco de Paula, de pé, na contraluz; o velho Cláudio Manuel da Costa,

---

[115] Não há, na historiografia, consenso sobre o número de participantes da reunião. Adelto Gonçalves, por exemplo, fala da presença de mais de 10 pessoas. *Gonzaga, um poeta do Iluminismo*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p.233. Nos *autos*, Gonzaga negará sua participação na reunião; seu depoimento será confirmado pelos de Tiradentes e do tenente-coronel Francisco de Paula Freire de Andrade.

sentado, com um livro na mão esquerda; Tiradentes, de pé, em posição quase frontal ao observador; Alvarenga, entrando, ainda a trajar chapéu e Gonzaga, envolto em capote cor de vinho[116].

Em notas anexadas à sua carta, o Barão do Rio Branco sugere ao artista representar Cláudio Manoel da Costa chegando à reunião, acompanhado por Gonzaga, de quem era grande amigo. Entretanto, cremos ser mais provável que Pedro Americo tenha se atido à leitura de Joaquim Norberto. Este último descreve o atraso de Alvarenga e a necessidade de ser chamado à reunião:

> *"Achava-se o coronel Alvarenga em casa de João Rodrigues de Macedo, jogando o gamão com o coronel José Aires Gomes, quando o capitão Vicente Vieira da Mota lhe trouxe o bilhete fechado, que lhe entregaram à porta da rua. Lendo-o respondeu o coronel que iria logo que parasse a chuva, e em vez de rasgar guardou no bolso a prova de sua cumplicidade, a qual mais tarde tinha de figurar na devassa!"*

Na elaboração do estudo, o artista sentia-se inseguro quanto à vestimenta dos conjurados, solicitando ajuda ao amigo Rio Branco:

> *"Estou incerto quanto aos trajos dos conjurados, e em vão tenho buscado alguma estampa que os represente. Poderei adaptar uma transição á vontade entre 80 e o fim do directorio? Em palestras as que se succederam em casa de Alvarenga, Claudio M^el da Costa, Freire de Andrade ou Gonzaga, deverá apparecer a cabelleira branca e o gibão de seda? Será de rigor representar de farda o Tiradentes? E qual a farda?* "[117]

Rio Branco fornecerá a Pedro Americo, tanto na carta quanto nas notas anexas, as informações solicitadas:

> *Nas palestras em casa de Freire de Andrada* (sic) *entendo que a cabelleira branca é de rigor p^a militares e civis, não assim p^a os ecclesiasticos. Ainda no*

---

[116] No anúncio da exposição de "*Tiradentes supliciado*", na sede da *Cidade do Rio*, lê-se: "*O distincto artista, sempre brilhante nas composições a que empresta todo o vigor do seu talento, tem já promptos outros quadros, entre os quaes se destacam um, representando Freire de Andrade, um dos maiores heróes da mallograda revolução de 1789, e outro Gonzaga* (...)". Como não há referência de Pedro Americo a um quadro exclusivamente sobre Freire de Andrade, supomos reportarem-se ao estudo para *A mais importante das reuniões dos conjurados*, confundindo a figura de destaque, Tiradentes, com a de seu superior hierárquico. Interpretação que julgamos errônea, pela proximidade da representação do personagem principal da reunião com o corpo esquartejado. "O Tiradentes", *Diario de Noticias*. Rio de Janeiro, 02/07/1893, p.1.

[117] Carta de Pedro Americo ao Barão do Rio Branco. Florença, 29/10/1892. *Correspondência*, Lata 812, Maço 4, Arquivo Histórico, Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro.

começo deste seculo a cabelleira era usada em Portugal. Em 1789, por occasião da Revol^ão^ Franc^a^, todos os revolucionarios eram assim representados, e com mais razão os magistrados, advogados. Huma visita ao Museu Hist^co^ de Versailles lhe daria excellente informação sobre os trajes do tempo. As camisas tinham o peito franjado. As gollas das casacas eram altas e voltadas. Sobre a camisa, o collete. Calções e sapatos de entrada baixa com fivela. Ha de conhecer sem duvida um dos mais bellos quadros de Meissonnier, - Une lecture chez Diderot -. Estão ahi reunidos seis ou sete personagens, todos de cabelleira branca, em uma palestra intima.[118]

Entretanto, Pedro Americo continuará titubeante ante a cor local, ante a vida social na colônia:

> *"Ando á procura de um uniforme que lhe assente, uma vez que atinar com o verdadeiro fôra completamente impossivel. Quanto ao trajo dos seus companheiros de infortunio, continuo a hesitar entre os da sociedade ceremoniosa e culta da Europa, e os que a simplicidade e o desleixo patriarcaes do nosso paiz podem admittir como reaes. Seriam de rigor as cabelleiras brancas, os gibões de seda bordade, as botas de montaria, e os uniformes militares em palestras do sertão, embora em uma capitania relativamente adiantada e militarisada como a de Minas Gerais?"* [119]

Apesar das dúvidas, como se verifica no estudo a óleo, o artista preferiu adotar critérios aristocráticos ao vestir os conjurados.

Relativamente à Gonzaga, Rio Branco aventou a possibilidade de portar um capote de baeta cor de vinho, lançado em torno do corpo, como as capas espanholas ainda usadas em Portugal, em 1808. Para corroborar sua sugestão, Rio Branco cita parte do depoimento de Alvarenga, nos *Autos*, onde este descreve Gonzaga em casa de Cláudio Manuel da Costa. Esta mesma passagem será mencionada por Joaquim Norberto: *"Era Gonzaga sujeito a cólicas biliosas e foi acometido por tão temível achaque. Tomou o seu capote cor de vinho e reclinou-se na esteira que o dr. Cláudio lhe estendera sobre os degraus da porta que dava para o jardim."* Maximiliano Mafra, em 1843, ao retratar Gonzaga na prisão, também o representa com o capote a cobrir-lhe as costas. O próprio Gonzaga, nas *Cartas*

---

[118] Carta do Barão do Rio Branco a Pedro Americo, Paris, 10/11/1892, seguida por um apêndice de notas. Arquivo Particular da família Montesi, bisnetos de Pedro Americo, Florença.

[119] Carta de Pedro Americo ao Barão do Rio Branco. Florença, 14/11/1892. *Correspondência*, Lata 812, Maço 4, Arquivo Histórico, Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro.

chilenas, referindo-se a Dirceu, insere o capote como elemento importante na composição de sua imagem:

> *"O nosso bom Dirceu talvez que esteja*
> *Com os pés escondidos no capacho*
> *Metido no capote a ler gostoso*
> *O seu Virgílio, o seu Camões e o Tasso."* [120]

Quanto à caracterização dos militares, Pedro Americo segue igualmente as recomendações do Barão do Rio Branco: *"Na reunião de 1789* (sic) *entendo que deve representar de farda militar o tenente-coronel Freire de Andrada* (sic) *e o alferes Silva Xavier, e ambos de botas porque pertenciam à cavalaria".* [121]

No quadro, a atenção dos conjurados se volta para o diálogo travado entre os militares. Retornando a Joaquim Norberto, percebe-se claramente seu teor:

> *"Como asseverasse o Tiradentes que tinha muita gente pronta no Rio de Janeiro, pediu o tenente-coronel Francisco de Paula que começasse o levante pela capital do vice-reino e que os influentes viessem à capitania de Minas Gerais com gente armada para decidirem-na a abraçar a sua causa. Então ele sairia à frente da tropa com o pretexto de atacá-los, mas que unindo-se, entraria em Vila Rica e faria proclamar a independência. O Tiradentes, que nenhum partido contava no Rio de Janeiro, onde antes temia a polícia do ativo vice-rei Luís de Vasconcelos, opôs-se ao plano de seu tenente-coronel, alegando que se ele partisse do Rio de Janeiro com gente para ir ajudar o motim antes de realizar-se o mesmo na capitania de Minas Gerais, poderia sair ao seu encontro maior porção de gente da capitania e oferecer-lhe séria resistência. Logo que compareceu o coronel Alvarenga, e que ficou inteirado do que se havia combinado, adotou a impugnação do alferes, sendo do voto que começasse o levante na capitania de Minas Gerais e se buscasse depois o socorro do Rio de Janeiro."*

---

[120] Gonzaga, Tomás Antônio. *Cartas Chilenas*. 2ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 82

[121] Nas notas anexas, Rio Branco indica ao pintor algumas fontes iconográficas para a pesquisa sobre os uniformes militares. Encontramos no Arquivo da Família Montesi alguns pequenos formulários de pedidos de livros da R. Biblioteca Nazionnale Centrale di Firenze e da R. Biblioteca Marucelliana di Firenze, que atestam ter Pedro Americo consultado os livros de Albert Charles Auguste Racinet (*Le costume historique - Europe – vol. 5 e 6*), de Kretzmer (*Costumi – Atlanti*), Ferrario Giulio (*Costumi di tutti popoli – Spagna e Portugallo – vol. V – Milano – 1817-1834*) e J. B. Debret (*Voyage au Brésil*). Encontramos também um desenho, anotado como copia de um militar português encontrado na página 207 de Ferrario. Entretanto, na representação de Pedro Americo, o uniforme de Tiradentes mais se assemelha ao da Garde Impériale Officiers de Grenadiers et de Voltigeurs; ver: LALAISSE. *Empire Français*; L'Armée et la Garde Impériale. Paris: (Maison Martinet) Hautecoeur Fréres, s/d. A questão do uniforme de Tiradentes só seria resolvida a contento muitos anos depois,

Ao dar voz aos militares, Pedro Americo enfatiza a possibilidade de ação, a iminência do levante, não sugerindo um divagar abstrato. O pintor poderia ter escolhido, na leitura do texto norbertiano, outro momento para representar o ato da conjura:

> *"Tornaram-se as casas destes três chefes os pontos de reunião nas quais discutiam os conjurados. Nasceu na de Gonzaga a hipótese da república, que foi abraçada como possível; demonstrou-se na de Cláudio Manuel da Costa a vantagem que se poderia colher da independência pela libertação do comércio dos diamantes, e adotaram-se na de Francisco de Paula as bases para o levante (...)"*

Tiradentes é representado como líder, Gonzaga, atrás, ainda na porta, apenas observa a cena. Seu capote vinho reforça os detalhes em vermelho do uniforme do alferes, que atraem o olhar do observador. Pedro Americo também salienta a vitória da argumentação de Tiradentes, mesmo blefando, sobre a de seu superior hierárquico, o tenente-coronel Francisco de Paula, cuja inércia, no momento da suspensão da derrama, será a responsável, segundo alguns conjurados, pelo fracasso do movimento[122].

O estudo para *A mais importante das reuniões dos conjurados* é, portanto, devedor das instruções do Barão do Rio Branco e da leitura de Joaquim Norberto. Contudo, esgotando-se o diálogo com os historiadores, percebe-se outro, mais sutil, mais poderoso, próprio de Pedro Americo.

2.1.2.2 Conjurados e iluministas

A mais importante das reuniões dos conjurados aproxima-se de outro quadro de Pedro Americo, *Voltaire abençoando o neto de Franklin em nome de Deus e da Liberdade.*

---

a partir das pesquisas de José Washt Rodrigues, que o representará como alferes. *Alferes Joaquim José da Silva Xavier*; o 'Tiradentes', 1940. Óleo s/tela, 196 x 98 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

[122] FURTADO, João Pinto. *Inconfidência Mineira, crítica histórica e diálogo com a historiografia.* São Paulo: 2000 (Tese de doutoramento, USP), p. 31.

Pedro Americo executou duas versões para *Voltaire abençoando...*, praticamente com igual metragem, datadas de 1890. Uma pertence ao Museu Nacional de Belas Artes[123], outra, a um colecionador particular, reproduzida está ultima no livro de Cardoso de Oliveira, erroneamente indicada como integrante do acervo do MNBA. Ambas diferem em pequenos detalhes, não ocorrendo mudanças na composição[124].

Tudo indica que *Voltaire abençoando...* fora projetado às vésperas da proclamação da República, em Florença, simultaneamente ao estudo para a tela comemorativa à abolição da escravatura, que deveria ser entregue ao governo imperial brasileiro. Entretanto, como o tema da abolição assinada pela Princesa Isabel tornou-se impróprio ao governo republicano, Pedro Americo honrou seu compromisso, anteriormente assumido com o Estado brasileiro, entregando-lhe a tela sobre o encontro de Voltaire e Franklin[125].

---

[123] Museu Nacional de Bèlas Artes, óleo sobre tela, 2,13 x 3, 02 m.

[124] Cardoso de Oliveira relata ter Pedro Americo feito, com pequenas alterações, uma reprodução de Voltaire... em julho de 1891 (Ver op. cit. P. 174.), o que não coincide com a data presente na pintura (1890). Um estudo sobre madeira (0,35 x 0,265) esteve presente, sob o n.° 33, na exposição, em Lisboa, de alguns dos seus quadros pertencentes à família de J. M. Cardoso de Oliveira, então Embaixador do Brasil em Portugal. Acompanhava-o o seguinte comentário de Júlio Dantas: "*A pintura anecdotica está representada na collecção por um esboço admiravel para o quadro (mais tarde executado por Pedro Americo) que se intitula 'Voltaire abençoando o neto de Franklin'; não se vêem as duas figuras de homem e de mulher que na composição definitiva assistem á scena por detraz de uma cadeira de tapeçaria; mas a figura do poeta é melhor, mais espontaneo o movimento, e todos os pormenores estão tratados com um cuidado e uma delicadeza de miniaturista*". *Pintura brasileira, Pedro Americo, Catalogo das obras do grande mestre brasileiro annotado e acompanhado de apontamentos biographicos*. Paris-Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand, 1924, p.15. Nota: "Todas as citações de palavras de Julio Dantas foram tiradas do recente artigo deste eminente escriptor e poeta, publicado num jornal brasileiro no Rio de Janeiro e transcrito no 'Seculo' de Lisboa de 12 de agosto de 1924."

[125] Pertence à coleção de Max Perlingeiro desenho com estudos para as figuras de Voltaire e Franklin Datado de 7 de novembro de 1889; oito dias, portanto, antes de ser proclamada a República, no Brasil. (*Estudo de figuras históricas, 1889*; grafite sobre papel, 43,5 x 29,5 cm. Este desenho participou, sob o n.° 36, da exposição *Arte brasileira sobre papel, séculos XIX e XX*, Solar do Jambeiro, Niterói, de 30 de setembro a 29 de dezembro de 2002). Observada a data, conclui-se que Pedro Americo desenvolvia, simultaneamente, em Florença, dois projetos: um quadro sobre a abolição e outro sobre o encontro de Voltaire e Franklin. Seu biógrafo, ao se referir a *Voltaire abençoando...*, apresenta-o, de forma incorreta, como originalmente executado para o governo republicano brasileiro, em substituição ao da abolição, tema inviabilizado pelo fim do Império. Segundo o biógrafo de Pedro Americo, o embaixador Cardoso de Oliveira (OLIVEIRA, J.M. Cardoso de. *Pedro Américo, sua vida e suas obras*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943. P. 164-166.), o quadro *Voltaire abençoando o neto de Franklin em nome de Deus e da Liberdade* originar-se-ia do compromisso do pintor ofertar uma tela ao governo imperial brasileiro, após a compra de onze quadros, levada a efeito por esse último, no valor de vinte e oito contos de réis. Com a Abolição da Escravatura, Pedro Americo negociou uma suplementação de dez contos de réis para "*executar, em lugar de um quadro de dimensões ordinárias, como se comprometera a fazer gratuitamente, um grande painel representando a abolição da escravidão, realizada a 13 de Maio daquele ano.*" Autorizado a fazê-lo mediante aviso do Ministro do Império, datado de 13 de setembro de 1889, Pedro Americo iniciou os estudos para o quadro. Dois meses após, em 15 de novembro, foi proclamada a República. Nesse momento, o artista já concluíra o esboço a óleo para a grande tela sobre a abolição, mas não interessava ao novo regime uma tela celebrativa da Lei Áurea, assinada pela princesa Isabel, importante na constituição da iconografia pró Terceiro Reinado.

Esse tema parece importante a Pedro Americo, a ponto do artista realizar uma segunda versão. Tencionava expó-la em Paris, primeiramente no *Salon*, depois em galeria particular. A ela se referiu em correspondência ao Barão do Rio Branco, a quem pediu ajuda para encontrar alguém que se responsabiliza-se pelo quadro em Paris:

> *Prezad^mo Amigo Sr. Barão do Rio Branco*
> *Tenho uma tela representando Voltaire abençoando o neto de Franklin, pintada ha tempos e jamais exposta. É de 3 metros de largura e 2,13^c de altura, sem o retabulo, que tenciono mandar pôr em Paris. Como desejo expor essa téla no proximo Salon, e não conheço quem diso se possa encarregar – pois antes de Maio não poderei ir á Pariz – lembrei-me de lhe pedir que me indique alguem apropriado, ficando eu á espera da sua indicação para remetter o citado trabalho* (...)
> *Tornando ao quadro: bem que de uma execução agradavel aos Francezes, principalmente na quadra actual, em que, preparando-se nos Estados Unidos a grande festa da civilização* [Exposição Universal de Chicago], *não será fora de proposito lembrar a influencia da França nas origens da independencia americana.*
> *A tela não tem dono, e iria endereçada a algum bom negociante, para elle a expor, pondo-lhe a moldura por minha conta, etc.* (...)" [126]

Pedro Americo, em *Voltaire abençoando...*, representará o encontro dos dois amigos iluministas. Voltaire recebeu a visita de Benjamin Franklin, em 11 de fevereiro de 1778, um dia após ter retornado a Paris, vindo do exílio. Voltaire a descreve: *"Franklin trouxe consigo seu neto que pediu a minha benção. Dei-a pondo-lhe a mão sobre a cabeça e pronunciando as palavras 'God and Liberty'. Em seguida, a repeti em francês 'Dieu et Liberté'. Estavam conosco umas vinte pessoas, todas chorando".*[127] O artista reduz o número de espectadores a três, percebendo-se, na face de um deles, uma furtiva lágrima. Os dois iluministas eram sobejamente conhecidos, tornando-se fácil a tarefa de retratá-los. O rosto de Voltaire aproxima-se das representações de seu envelhecimento, criadas pelos

---

(Sobre as representações do Terceiro Reinado, ver: DAIBERT JR, Robert. *Isabel, a "Redentora dos escravos": um estudo das representações sobre a Princesa*. Campinas, 2001. Dissertação de mestrado, IFCH, História, cap.2). Honrando o compromisso anterior, Pedro Americo, no princípio de 1890, ofertou ao governo republicano o quadro *Voltaire abençoando o neto de Franklin em nome de Deus e da Liberdade*, que passou a integrar a galeria da Escola Nacional de Belas Artes.

[126] Correspondência de Pedro Americo ao Barão do Rio Branco, datada de 2 e 28/12/1892, Florença. Arquivo Histórico do Itamaraty. O Barão lhe indicou M. Van der Meulen. Até o presente momento, não sabemos se a tela foi exposta realmente em Paris.

[127] "Franklin aveva portato con sé un suo nipotino che chiese la mia benedizione. Gliel'ho data ponendogli le mani sul capo e pronunciando le parole "God and Liberty". Poi le ripetei in francese "Dieu et Liberté". C'erano con noi una ventina di persone e piangevano tutte". COLLINI, Alessandro. *Cinque anni con Voltaire*. Roma: Edizioni dell'Altana, 1999.

escultores Pigalle e Houdon[128], enquanto parte da vestimenta lembra a obra de Quentin de La Tour, que o retratou aos 41 anos. Quanto a Franklin, a representação assemelha-se à escultura de Houdon, de 1778, como também às gravuras, particularmente a estampada no livro de Evert A Duyckinick, de 1873 [129].

Na ambientação da cena, Pedro Americo procurou maior austeridade, conforme seu biógrafo observa: " ... *o fundo e mais acessórios, talvez demasiados severos de estilo para recordarem a arquitetura e os adornos do aposento onde se deu o fato, aposento que, aliás, o Pintor visitou.*" [130]. Comparando-se o interior criado por Pedro Americo àquele presente no quadro *Leitura de Molière*[131], de Jean-François de Troy (1679-1752), compreende-se melhor o estranhamento de Cardoso de Oliveira. De Troy, reproduzindo a natureza civilizada da vida culta francesa, ao contrário de Pedro Americo, esmerou-se em detalhes requintados, preocupação, aliás, própria à pintura de seu tempo:

> "(...) *a 'Leitura de Molière' (na verdade, não seria talvez um dramaturgo contemporâneo lendo sua obra?) confirma a sensibilidade empática de De Troy a todas as coisas que constituíam a vida 'moderna', da forma de um sapato de bico fino até o caimento de uma saia quando uma mulher se recostava confortavelmente em uma poltrona, passando pelo ambiente físico de um interior elegante, onde um candelabro torcido de tipo Meissonnier ornamenta o espelho e um vistoso relógio de prateleira estilo Boulle em bronze dourado ocupa o alto de uma estante, decorada, a propósito, com uma figura do Tempo* (...)"[132]

A tela de Pedro Americo assemelha-se a uma cena de teatro. O contraste entre o lado direito da cena -onde predominam os tons de marrom das roupas de Franklin e de seu neto, assim como da cortina e da estante de livros -, mais puritano, e o lado esquerdo -com o tom pastel do vestuário francês, das cortinas e assentos-, mais festivo, revelam as contradições culturais. Nesta mesma estada em Paris, Franklin teria causado perplexidade na corte francesa, ao apresentar-se diante do rei sem peruca, trajando-se austeramente.[133]

---

[128] Jean-Baptiste Pigalle, *Voltaire nu*, 1776, Paris, Louvre ; Jean-Antoine Houdon, *Voltaire sentado*, 1781, Paris, Comédie Française.

[129] Duyckinick, Evert A. *Portrait Gallery of Eminent Men and Women in Europe and America*. New York: Johnson, Wilson & Company, 1873.

[130] OLIVEIRA, J.M. Cardoso de. *Pedro Américo sua vida e suas obras*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943, p. 166.

[131] Coleção Particular, reproduzido em LEVEY, Michael. *Pintura e escultura na França, 1700-1789*. São Paulo, Cosac & Naify, 1998, p. 23.

[132] LEVEY, Michael. *Pintura e escultura na França, 1700-1789*. São Paulo, Cosac & Naify, 1998, p. 23.

[133] *Chonique de la France et des Français*. Paris: Éditions Chronique S.A (Larousse), 1987.

No estudo *A mais importante reunião dos conjurados* percebe-se que o artista recupera vários elementos do *Voltaire abençoando...*

A disposição das figuras num espaço de pouca profundidade é muito próxima. Em ambos os quadros de Pedro Americo, cadeiras e banquetas aumentam o espaço de primeiro plano.

A posição dos braços de Tiradentes e Voltaire é praticamente a mesma: o direito, estendido em diagonal, o esquerdo, segurando objeto onde predomina um círculo vermelho. Em desenho da coleção de Max Perlingeiro[134], contendo estudos para as figuras de Voltaire e Franklin, datado de 7 de novembro de 1889, vê-se um braço direito estendido, que será, sem a menor dúvida, aproveitado para o estudo de Tiradentes.

Também são semelhantes a posição dos membros superiores do tenente-coronel Francisco de Paula e de Franklin: braço direito fletido, apoiando-se na cintura, enquanto o esquerdo firma-se à mesa. Tem-se a impressão que, caso Franklin dê mais um passo, mantendo a mão esquerda sobre a mesa, ficará na mesma pose do conjurado.

A figura de Francisco de Paula, de pé, quase de perfil, com as pernas entrecruzadas, igualmente lembra o primeiro personagem situado ao lado direito de *La lecture chez Diderot* (1859) [135], de Ernest Meissonier. Este último pinta seis amigos de Diderot - reunidos em sua biblioteca, em torno de uma mesa, escutando-lhe a leitura de um de seus textos-, enfatizando expressões, gestos e posturas descontraídas.

Recordemo-nos que esta obra de Meissonier fora sugerida pelo Barão do Rio Branco a Pedro Americo, em 1892, como fonte de informações sobre o vestuário dos conjurados. Percebe-se que, na época, o quadro era bem conhecido e tornara-se um potencial parâmetro para representações de "palestras intimas". É provável que Pedro Americo já o tivesse tomado como referência ao pintar, três anos antes, *Voltaire abençoando...* . Constata-se entre a posição de Franklin - principalmente a inclinação da

---

[134] *Estudo de figuras históricas, 1889*; grafite sobre papel, 43,5 x 29,5 cm. Este desenho participou, sob o n.° 36, da exposição *Arte brasileira sobre papel, séculos XIX e XX*, Solar do Jambeiro, Niterói, de 30 de setembro a 29 de dezembro de 2002.

[135] Assim descrito: "Six amis de Diderot – parmi lesquels Chardin, Joseph Vernet, Vanloo, - réunis dans sa bibliothéque, écoutent la lecture d'un de ses Salons." GRÉARD, Octave, *Meissonier, ses souvenirs, ses entretiens*, Paris, Hachette, 1897. Octave Gréard indica o quadro como pertencente à coleção do barão E. de Rothschild; entretanto, no catálogo de 1993, consta a obra como de localização desconhecida. *Ernest Meissonier, rétrospective.* Paris, Réunion des Musées nationaux, 1993, p.51.

cabeça para a sua esquerda e a flexão do braço direito- e a do personagem de pé, ao fundo, no quadro de Meissonier, uma grande proximidade, assim como semelhanças nas roupas.

Ao contrário do tratamento quase piegas dado ao encontro entre Voltaire e Franklin -encontro valorizado como prova da relação entre iluministas franceses e americanos[136]-, há, no estudo para a reunião dos conjurados, a gravidade necessária ao clima de conspiração.

A proximidade formal entre os quadros acima referidos reforça o contato temático. A independência dos Estados Unidos e o iluminismo francês situam-se no horizonte dos desejos, tanto para os conjurados de 1789, quanto para os republicanos de 1889[137]. Para José Murilo de Carvalho:

> *"Havia no Brasil pelo menos três correntes que disputavam a definição da natureza do novo regime: o liberalismo à americana, o jacobinismo à francesa, e o positivismo. As três correntes combateram-se intensamente nos anos iniciais da República, até a vitória da primeira delas, por volta da virada do século".*

Pedro Americo pôde ler, em várias passagens de Joaquim Norberto, a ligação imprecisa e incipiente dos conjurados com o ideário francês e americano[138]:

---

[136] SCALFARI, Eugenio. Quello che resta del secolo dei Lumi; Le verità che corteggiamo. *La Repubblica.* 01/02/2001.

[137] CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*; o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.9.

[138] Muitos são os estudos que estabelecem ligações entre o movimento de Minas Gerais e as idéias iluministas: Kenneth Maxwell, em seu livro *A devassa da devassa*; a inconfidência mineira: Brasil e Portugal 1705-1808 [Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.147], por exemplo, lista alguns livros encontrados nas bibliotecas de Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa e do Cônego Luís Vieira da Silva. Mas consideramos importante o alerta de João Pinto Furtado: *"Correlativamente, em relação aos livros que os inconfidentes possuíam, é preciso ter em mente a percepção do fato de que um indivíduo possuir livros de autores x ou y – e isso tem a ver com as alusões acima explicitadas em relação aos clérigos e práticas de leitura –não implica necessariamente sua efetiva leitura e, menos ainda, que os lendo, goste ou espose integralmente suas doutrinas."* O mesmo autor sintetiza o alcance das idéias: *"Dentre o repertório político disponível em fins do século XVIII, os inconfidentes teriam feito heterodoxa leitura. De Raynal e dos 'americanos ingleses' beberam a ideologia e práticas anti-coloniais. De Montesquieu, beberam seletivamente algumas teses. Se, por um lado, trabalharam no horizonte de uma República de reduzidas dimensões, por outro, pouco avançaram na discussão do tema da participação política ou da tripartição de poderes, elementos fundantes da república representativa. Empreendendo o estudo e discussão de revoluções anti-coloniais, homens como o Cônego Luís Vieira da Silva, Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manoel da Costa e Francisco de Paula Freire de Andrade e, talvez, o próprio Visconde de Barbacena preocupavam-se sobretudo com os rumos e possível reforma da monarquia portuguesa no final do século XVIII. Premidos entre um universo de referência que parecia em processo de dissolução e algumas das transformações que já se prefiguravam, estes agentes procuram adaptar seu próprio universo discursivo e suas leituras do passado e tradição das*

"(...) Vinha o jovem Maciel de países livres, onde adquirira rara instrução e onde fora iniciado nos mistérios da maçonaria. Trazia a cabeça cheia de idéias democráticas, que lhe inspiraram os admiráveis progressos da nova república de Washington, Franklin e Jefferson, e a prática dos dois compatriotas [Maciel e Tiradentes] rolou sobre o tema favorito."

"Nenhum conhecimento tinha o Tiradentes das línguas estrangeiras, mas por uma impostura, que noutro seria pedantismo, e que nele degenerava em ostensiva jatância, muniu-se por empréstimo ou compra de alguns livros franceses e ingleses sobre as leis e a história dos Estados Unidos, e andou pelas casas das pessoas que conhecia a lhes pedir que traduzissem certos pedaços que lhes marcava de antemão como quem tinha necessidade de inteirar-se da matéria, para a qual nenhumas habilitações possuía."

Conforme afirmado anteriormente, Pedro Americo, em sua narrativa, não privilegia os ideais. Quando enfatiza o ato da conjura, explora o debate entre militares sobre as condições concretas de ação. É sintomático o fato do artista não ter representado, na sala onde se reuniram os conjurados, a biblioteca do tenente-coronel Francisco de Paula Freire de Andrade, referida por Joaquim Norberto. Mas, ao retomar elementos de seu quadro *Voltaire abençoando o neto de Franklin em nome de Deus e da Liberdade*, Pedro Americo poderia estar endoçando a tênue ligação entre Conjuração Mineira e iluminismo.

Há uma curiosa coincidência entre o estudo de Pedro Americo para *A mais importante reunião dos conjurados* e o quadro de Jean Jules Antoine Lecomte du Nouy (1842-1929), *Le souper de Beaucaire*[139]. Lecomte du Nouy realizou sua obra entre 1869 e 1894[140], portanto, contemporaneamente ao citado estudo de Pedro Americo. No ambiente simples da cozinha de um pequeno hotel, ao redor da mesa, iluminada no centro por uma vela, cinco homens conversam, enquanto uma mulher, de pé, em afazeres doméstico, os observa. Quatro estão sentados, à esquerda do quadro, um deles, na contraluz, de perfil. Próximo à quina da cabeceira oposta e à porta situa-se o quinto personagem, em destaque.

Minas aos novos parâmetros de entendimento que os acontecimentos precipitavam sobre eles." Inconfidência Mineira: Inconfidência Mineira, crítica histórica e diálogo com a historiografia. São Paulo, 2000 (Tese, História, USP). P. 102, 305-6.

[139] Musée National des Chatêaux de Malmaison et Bois Préau.

[140] Explica-se tão longo intervalo de tempo entre o início e o fim da execução da obra pela diferença de conjuntura política. Iniciada no final do Segundo Império, os acontecimentos de 1870 e a queda de Napoleão III tornaram o tema não muito aceitável. Ao passo que, em 1894, com a República definitivamente instalada, uma onda nacionalista fez retornar a memória do império napoleônico, face à perda da Alsácia e da Lorena.

Encontra-se ereto, braço direito estendido, apoiando o dedo indicador sobre a mesa, enquanto dirige firmemente sua fala ao interlocutor de perfil, na contraluz, sob o olhar atento dos demais. Estamos ante uma mesma situação. Reconhece-se, tanto no personagem principal de Lecomte du Nouy quanto no de Pedro Americo, a atenção recebida, a posição altiva.

A identidade do personagem de Lecomte du Nouy e o conteúdo da conversa conferem ao quadro uma aproximação ainda mais instigante. Trata-se de Napoleão Bonaparte. Não o Primeiro Consul ou o general vitorioso na Itália e Egito, mas o ainda jovem capitão, jacobino, próximo a Augustin Robespierre. A cena representa o encontro de comerciantes de Montpellier, de Nîmes e de Marseille com Napoleão, em Beaucaire, a 28 de julho de 1793, relacionado à insurreição federalista em Midi, no interior da França. Após esse jantar, Napoleão teria escrito o conhecido panfleto *Le souper de Beaucaire*, em forma de diálogo, no qual fazia profissão de fé republicana, tentando convencer seus interlocutores quanto à necessidade da Revolução[141].

Teria Pedro Americo conhecido, mesmo inacabada, a obra de Lecomte du Nouy? Ou o tema, numa perspectiva realista, imporia determinada forma de representação?

2.1.2.3 A representação de uma conjura

Visando melhor compreender o estudo de Pedro Americo *A mais importante das reuniões dos conjurados*, nos deteremos sobre alguns exemplos do gênero, com o objetivo de reconhecer suas características recorrentes e que uso delas fez Pedro Americo.

A representação mais conhecida de uma conjuração contra o domínio estrangeiro foi pintada por Rembrandt, entre 1661-62[142]. Trata-se d' *A conspiração de Claudius Civilis*. Sua história é reveladora, tanto das vicissitudes em compor uma narrativa face aos interesses políticos, quanto dos modelos de representação de uma conjura [143].

---

[141] N. HUBERT, Alain POUGETOUX, *Châteaux de Malmaison et Bois-Préau. Catalogue sommaire illustré des peintures et dessins*, Paris, RMN, 1989.
[142] Museu Nacional de Estocolmo, 183 cm x 305 cm.
[143] Ver: CARROLL, Margaret Deutsch, "Civic Ideology and its Subversion: Rembrandt's Oath of Claudius Civilis". *Art History*, vol.9, n. 1, march,1986, p.12-35.

Em 1648, com a assinatura da Paz de Munster, a república holandesa completou oitenta anos, prosperamente. No mesmo ano, concebeu-se, como monumento à paz, à riqueza e esplendor de Amsterdam, novo prédio para abrigar a Prefeitura. As duas décadas seguintes foram dedicadas à sua decoração. Para a galeria do sul, planejaram-se oito pinturas, constituindo o ciclo narrativo da revolta dos batavos contra os dominadores romanos, no primeiro século antes de Cristo, descrita originalmente por Tácito.

Eram os batavos uma tribo germânica, estabelecida no delta do Reno, a quem os holandeses consideravam ancestrais. Desejavam as autoridades civis de Amsterdam, ao glorificarem os feitos batavos, estabelecer uma continuidade legitimadora entre a revolta dos batavos, no passado, e a dos holandeses contemporâneos, esta última contra o império espanhol. Saudando a liderança de Claudius Civilis, historicamente conhecido como Julius Civilis, pretendia-se fundi-la à imagem dos príncipes da casa de Orange, condutora da independência holandesa.

Após atrasos motivados pela indefinição do quadro político, que afetava diretamente a casa de Orange, a encomenda da série foi feita, em setembro de 1659, a um antigo discípulo de Rembrandt, Govaert Flinck; entretanto, este faleceria meses depois. Em 1661, o projeto é retomado, reduzindo-se a quatro o número de telas, eliminando-se as cenas de batalha, em função das cenas de deliberações tribais e da conclusão da paz. A primeira tela, do juramento, pintada por Rembrandt, era apropriada não só à representação do início da rebelião, mas também evidência relacionada à antigüidade da tradição federativa na república holandesa. A segunda, a eleição de Brinio, pintada por Lievens, embora retratasse um episódio secundário à narrativa de Tácito, era valorizada pelos historiadores constitucionais holandeses contrários à ocupação de postos por hereditariedade. A terceira, uma cena de batalha, pintada por Jordaens, onde os batavos atacam os romanos à noite, destacava não a glória dos combatentes, mas o caos da luta. A última, também de Jordaens, representa alegoricamente a paz, reconciliando Civilis ao general romano Cerealis. A narrativa fecha, sugerindo que a aliança antiga entre os batavos, para iniciar a guerra, se coroa de êxito com a nova aliança entre os batavos e seus antigos opressores, em nome da paz.

A nova série, promovendo a paz e o consenso político, desaprova a glorificação excessiva da guerra e diminui a importância dos heróis.

A cena do juramento apoia-se no relato de Tácito:

"(...) Civil, habiendo convocado y juntado los principales de la nación, y del vulgo los más animosos y prontos, con voz de hacerles un banquete en el bosque sacro, después que los vió calientes con la noche y el regocijo, comenzando su parlamento por los loores y glorias de aquella gente, pasó después a referir las injurias, las rapiñas y los demás daños de la servidumbre. 'Que no eran ya tratados y tenidos, como antiguamente, por confederados, sino poseídos como esclavos (...)'

Oído Civil com universal consentimiento, los obliga a todos, conforme a sus ritos bárbaros, com execrables juramentos." [144]

De tradição iconográfica limitada, tal cena, antes, só foi representada por Antonio Tempesta,[145] em 1612, e pelo estudo de Flinck. Ambos situam o banquete ao ar livre. O juramento é simbolizado pelo aperto de mãos entre os participantes, que dissipa a atenção do observador, não destacando a figura de Civilis, visto de perfil, sem sua característica principal, o olho ferido, fruto de sua luta corajosa.

Rembrandt, ao contrário da tradição anterior, cria um foco composicional e dramático para a mesma cena. O artista suprime o alvoroço do banquete ao ar livre, situando-o no interior de uma abside, harmonizando o espaço pictórico com o arquitetônico, na medida em que a tela deveria preencher o interior de uma luneta. A composição assemelha-se à utilizada por Raphael no afresco *Disputa* do Vaticano, onde, sob a proteção celestial dos santos e de Cristo, discute-se a doutrina da transubstanciação. Em ambas, num ambiente abobadado, figuras humanas e uma mesa ocupam o centro, situadas no patamar de uma escada, vistas a uma distância mediana, de baixo para cima. Mas, enquanto os heróis da igreja romana, com graça e leveza clássica, discutem civilizadamente, os rudes rebeldes bárbaros realizam um rito de violência. Na tela de Rembrandt, a aliança política, jurada por guerreiros pagãos, adquire a força de um ministério sacramental. Colidindo suas espadas na de Civilis e erguendo-lhe um cálice ritual, os chefes tribais ratificam sua aliança, seguindo o costume germânico da aprovação dos atos de um líder. Toda a atenção do observador prende-se à imagem de Claudius Civilis, de estatura mais elevada, representado frontalmente, não omitido seu olho esquerdo cerrado.

---

[144] TÁCITO, "Libro cuarto", *Obras completas*, Buenos Aires, El Ateneo editorial., c. 1952, P. 622.

Alguns meses após ser instalado na Prefeitura de Amsterdam, em 1662, o quadro foi devolvido a Rembrandt e substituído por outro de Juriaen Ovens, que retoma a dispersão do banquete ao ar livre, presente no estudo de Flinck. Há, na historiografia sobre o fato, duas hipóteses. Para H. van de Waal, a devolução se justificaria por questões puramente estéticas, por Rembrandt ter representado os batavos de maneira rude e, principalmente, não ter respeitado o decoro quanto à representação de Claudius Civilis, atribuindo-lhe uma aparência grosseira ao revelar o olho ferido. Contudo, para Margaret Deutsch Carroll, a ênfase no papel de um líder militar real, celebrando o ardor marcial dos antigos ancestrais e imputando sanção divina a uma aliança de guerra contra o opressor estrangeiro, seria constrangedora, num momento de afirmação da paz e restrições ao poder da casa de Orange.

Ante a rejeição a seu trabalho, Rembrandt o corta, no intuito de adequá-lo a um espaço privado, conferindo-lhe as dimensões que hoje conhecemos[146]. Agora, a cena restringe-se aos líderes tribais em redor da mesa. O artista repintou parte da cena, estendendo a mesa até a figura de Civilis, antes representado de pé, ao lado da mesma. A aura sagrada do juramento é preservada, concentrando-se a ação no colidir das espadas e na oferta do cálice ritual, iluminada por um brilho intenso, sobrenatural, que parece emanar da própria mesa. A linha de visão do observador coincide com a superfície da mesa, testemunhando o juramento de baixo para cima. A solução de Rembrandt, para manter a unidade da cena, evidencia-se na extensão da mesa, aproximando sua tela da composição de Leonardo da Vinci, *A última ceia*. Claudius Civilis surge, assim, divinizado, salvador de sua nação.

Observamos, na trajetória do quadro de Rembrandt, *A conspiração de Claudius Civilis*, a contraposição de dois modelos divergentes para ser representada uma conjuração. O trabalho de Antonio Tempesta, o estudo original de Flinck e o posterior quadro de Juriaen Ovens, para o mesmo tema, privilegiam a dispersão do olhar, a composição não convergente para um personagem determinado, não existindo líderes. Em Rembrandt,

---

[145] Ilustração ao livro de Otto van Veen sobre a rebelião dos Batavos.
[146] A noção que se tem da pintura original parte de um estudo do Museu Nacional de Estocolmo.

constata-se o raciocínio oposto: a figura de Claudius Civilis é destacada pela composição, luz e tamanho.

Voltando ao estudo de Pedro Americo, *A mais importante das reuniões dos conjurados*, percebe-se que o artista brasileiro segue o mesmo caminho traçado por Rembrandt, para a pintura histórica, concentrando a ação dramática no ator principal da cena.

Pedro Americo fez a luz refletir-se no branco do uniforme[147] de Tiradentes com maior intensidade e para ele dirigiu todos os olhares, como ocorre com Civilis. Igualmente, a estatura de Tiradentes é mais elevada. Ambos ocupam o mesmo eixo da composição, invertendo-se apenas os lados.

Se Rembrandt expôs o líder dos batavos, não belo esteticamente - no intuito de valorizar a força guerreira dos ancestrais, de reverter o menosprezo pela rudeza selvagem dos antigos em orgulho patriótico-, Pedro Americo omitiu a feiúra com que Joaquim Norberto, fielmente escudado nas declarações dos *Autos de devassa*[148], descreve Tiradentes:

> *"Era ele de estatura alta, de espáduas bem desenvolvidas, como os naturais da capitania de Minas Gerais. A sua fisionomia nada tinha simpática e antes se tornava notável pelo que fosse de repelente, devido em grande parte ao seu olhar espantado. Possuía, porém, o dom da palavra e expressava-se as mais das vezes com entusiasmo; mas sem elegância nem atrativo, resultado de sua educação pouco esmerada; ouvindo-o porém na rudeza de sua conversação, gostava-se da sua franqueza selvagem, algumas vezes por demais brusca e que quase sempre degenerava em leviandade, de sorte que uns lhe davam o característico de herói e outros o de doido. Tornava-se assim o objeto de público gracejo, provocando o riso, e não poucas vezes as vaias e apupadas do vulgo."*

---

[147] Igual recurso utilizara Goya em *Três de maio de 1808*, ao representar a execução de espanhóis anônimos por soldados franceses, quando da invasão das tropas de Napoleão Bonaparte. (óleo sobre tela, 266 x 345 cm, Museu do Prado, Madrid.).

[148] Principalmente de Alvarenga Peixoto e Padre Rolim. Ver: FURTADO, João Pinto. *Inconfidência Mineira, crítica histórica e diálogo com a historiografia.* São Paulo: 2000 (Tese de doutoramento, USP), p. 39. Rio Branco também se refere à feiura de Tiradentes em notas anexas à sua carta a Pedro Americo, citando Varnhagen: -*"Tiradentes: 'Era bastante alto e muito espaduado, de figura antipathica e – 'feio e espantado' (V.^de de Porto Seguro, Hist. Geral do Brazil, 2ª edição, pg. 1.024)."*

Para o artista "... *a sua 'feiura' e o seu 'ar antipathico' não eram outra cousa senão a sua exaltação, e o medo que ella incutia entre aquella gente a um tempo tão pacata, tão hyppocrita e tão feroz...*" [149]

Em *A mais importante das reuniões dos conjurados*, a luz salienta o aspecto noturno, privado e solene da cena, diferindo da luminosidade sobrenatural e sacra d' *A conspiração de Claudius Civilis*. Oculta pela figura de primeiro plano, sua fonte situa-se sobre a mesa, refletindo-se, de baixo para cima, nas paredes, nos rostos e, sobretudo, nas molduras, com significativo valor plástico. Através da luz, o pintor confere ao tema maior circunspecção.

A cena privilegia o debate. Ao contrário da *Disputa* de Raphael –em que se percebe uma situação antagônica, opondo dois grupos, circunscrevendo-se o diálogo ao interior de cada grupo-, ou d' *Os conspiradores* de Géricault[150] – onde, também ao redor de uma mesa, homens confabulam, sem que a atenção se fixe em um deles-, Pedro Americo faz todos ouvirem Tiradentes. Vê-se a imposição de um líder pela palavra, mas não a adesão cerimoniosa como a recebida por Claudius Civilis. Exatamente a fala, o propalar a conjuração, fará com que Tiradentes seja o único executado[151].

Inicialmente, a decoração da Prefeitura de Amsterdam, com a narrativa da revolta dos batavos, objetivava estabelecer um paralelo entre a dominação romana do passado e a dominação espanhola há pouco superada, celebrando o ideal de liberdade, defendido tanto por Claudius Civilis quanto por Guilherme de Orange (1533-1584). No século XIX, os feitos de Guilherme de Orange serão consagrados pela pintura histórica de feição realista, a exemplo da obra de Jozef Israels, *O príncipe Guilherme d'Orange se opondo pela primeira vez à aplicação do decreto do rei da Espanha*[152].

O quadro de Jozef Israels, apresentado na Exposição Universal de 1855, em Paris, remete ao ano de 1564. Ao redor de uma mesa, reúne-se, em Bruxelas, sob a direção de Marguerite de Parme, o Conselho de Estado, contrário à intolerância religiosa da política oficial da Espanha. Marguerite de Parme e Guilherme de Orange debatem o conteúdo de

---

[149] Carta de Pedro Americo ao Barão do Rio Branco. Florença, 14/11/1892. *Correspondência*, Lata 812, Maço 4, Arquivo Histórico, Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro.

[150] *Les Conspirateurs* (?), crayon e aquarela, 22 x33 cm, coleção particular, Paris. Reproduzido em: MICHEL, Régis. *Géricault, l'invention du réel*. Paris: Gallimard, 1992, p. 151.

[151] Ver: FURTADO, João Pinto. *Inconfidência Mineira, crítica histórica e diálogo com a historiografia*. São Paulo: 2000 (Tese de doutoramento, USP), p. 77-78.

uma carta que o Conde de Egmont deveria remeter a Filipe II, propondo-lhe uma reforma das instituições e, ao mesmo tempo, impondo o fim da perseguição aos "heréticos"[153]. Jozef Israels preocupa-se com o retrato de grupo, reagindo os personagens diversamente ao fato vivenciado.

Guilherme de Orange é representado de pé, dono da palavra, próximo à cabeceira da mesa, com o braço direito estendido em direção a Marguerite de Parme e à carta sobre a mesa. Estamos ante outro exemplo pictórico cujo tema é a recusa à dominação estrangeira, enfatizando-se o papel do líder.

Tiradentes, em debate com o tenente-coronel Francisco de Paula Freire de Andrade, representado por Pedro Americo, apresenta-se em atitude igual à de Guilherme de Orange, pintado por Jozef Israels. Ambos os artistas exploram um gesto altivo e determinado, a posição ereta e o braço estendido, para caracterizarem seus personagens no papel de líderes, como também o fizera Lecomte du Nouy, com seu jovem Napoleão jacobino. É possível que esta posição origine-se das estátuas dos imperadores romanos, a exemplo da escultura de Augusto, da vila de Primaporta[154], representado como comandante-em-chefe, dirigindo-se a suas tropas. Quanto mais estendido na horizontal o braço, mais nos parece impor-se o líder a seus ouvintes.

Ao enfatizar a figura de Tiradentes n' *A mais importante das reuniões dos conjurados*, o pintor o distancia do ser *repelente*, descrito por Joaquim Norberto, concedendo-lhe o *status* de líder.

2.1.2.4 A representação de um traidor

Na memória da conjuração, a figura de Tiradentes é contraposta à do traidor, Joaquim Silvério dos Reis.

Descrevendo o primeiro delator da conjuração, Joaquim Norberto registra:

---

[152] Óleo sobre tela, 123 x 168 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.

[153] Ver: MAI, Ekkehard, y REPP-ECKERT, Anke (dir.) *Triomphe et mort du héros.* La peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet, Milán-Lyon-Londres, Electa-Musée des Beaux-Arts de Lyon-Nelson Press, 1988.p. 292.

"Esse homem era o coronel Joaquim Silvério dos Reis, que contava apenas trinta e três anos de idade(...) Viera para o Brasil ainda imberbe e rapidamente assenhoreou-se de grande fortuna. Assistia na Igreja Nova da Borda do Campo, onde vivia do rendimento de suas fazendas. Pelos protetores que tinha, e pelas posses que desfrutava, obteve a patente de coronel de um dos regimentos de cavalaria auxiliar (...)

Descuidosa tinha sido a sua educação quer civil, quer moral, quer literária. Brusco em suas maneiras, arrogante em suas expressões, era o coronel dotado de uma altivez sem limites, e cria-se um potentado pelos galões militares que trazia na farda e pela fortuna que lhe consentia usufruir a bondade do fisco para com ele, pois devia mais do que possuía. Não poderiam todos os seus bens elevar-se a soma de oitenta contos de réis, no entanto que como arrematante do contrato das entradas no triênio de 1782-1784 alcançara-se na enorme quantia de mais de duzentos contos de réis.

(...)

Estendeu Joaquim Silvério dos Reis a mão para receber o prêmio da traição, e recolheu-a com quatrocentos mil réis anuais.(...) Apontado por toda a parte (...) como o denunciante de seus amigos, viu-se obrigado a retirar-se com toda a sua família para a província do Maranhão acompanhado das maldições de um povo inteiro. Lá mesmo o perseguiam vivos remorsos e sinistras visões."

Joaquim Norberto sintetiza todos os elementos que unem Silvério dos Reis a Judas: mesquinho, traidor por dinheiro, perseguido pelo remorso.

Essa descrição é reforçada pelo comentário referente ao encontro entre Tiradentes e Silvério, no Rio de Janeiro:

"(...) *avisou-o o coronel J. Silvério que tivesse conta em si, que se retirasse pois que o vice-rei, informado de suas práticas, andava com grande cuidado sobre ele, e mais dia menos dia seria preso. Era o beijo do Iscariota! Com a bolsa recheada do preço da traição vinha sentar-se Judas à mesa de Jesus Cristo."*

Assim como Joaquim Norberto, Pedro Americo realizará a sobreposição Silvério/Judas. Aventamos a hipótese do pintor ter representado Joaquim Silvério dos Reis à direita de Tiradentes, na cabeceira oposta da mesa, sentado, o rosto de perfil, com o antebraço apoiado à mesa, em posição semelhante à de Judas, na *Última Ceia* (1495-97), de Leonardo da Vinci. Entretanto, Pedro Americo irá inverter-lhe o direcionamento do corpo. Braços e pernas de Silvério estão virados para a esquerda, enquanto os de Judas, para a direita.

---

[154] mármore, c. 20 a.C, 190 cm., Museu do Vaticano, Roma.

Ao apresentar o rico contratador, ameaçado em sua fortuna pelo fisco[155], como um dos participantes da reunião de 26 de dezembro, Pedro Americo o faz ocupar a cabeceira da mesa, expondo-lhe pernas entreabertas, braço direito em arco, dedos abertos, apoiando-se sobre a coxa. Tal postura, assim como a posição social do personagem, nos traz irresistivelmente à memória a figura de Louis Francois Bertin (1766–1841), retratado por Ingres, em 1832[156]. Magnata da imprensa, monarquista, Bertin pertencia à grande burguesia francesa da época de Luiz Filipe. O quadro de Ingres é costumeiramente apontado por representar tanto características individuais de seu personagem, quanto a expressão de sua classe social.

Se a aproximação entre Joaquim Silvério dos Reis e o personagem de Ingres apresenta-se apenas como vaga possibilidade, a ligação entre Silvério e o Judas, de Leonardo da Vinci, torna-se bem evidente. Ao comparar o comportamento dos personagens de Pedro Americo e de Leonardo da Vinci, melhor entende-se como a presença de Silvério/Judas confere à cena um elemento corrosivo.

A reação dos conjurados difere daquela dos apóstolos. Os apóstolos de Leonardo gesticulam, debatem perplexos as palavras recém-pronunciadas por Cristo, *Em verdade vos digo, que um de vós me irá trair* (Mateus, 26:21), que permanece praticamente silencioso, imóvel, ao centro da composição. Em Pedro Americo, a ênfase recai sobre a palavra, no momento de sua enunciação. Tiradentes fala e, imóveis, os conjurados o ouvem. Não há pluralidade nos gestos e expressões, como em Leonardo e Jozef Israels, ou a adesão ritual, observada entre os batavos de Rembrandt; sente-se apenas o peso das decisões a serem tomadas.

Tiradentes é representado como um líder militar, cuja participação tornar-se-ia importante, caso o levante se concretizasse. A memória da conjuração, no entanto, salienta

---

[155] Silvério dos Reis temia que, com a supressão da derrama, o fisco executasse as dívidas, líquidas e certas, dos contratantes. Em 03 de março de 1789, pouco antes da suspensão da derrama, efetivada em 14 de março, a junta da Real Fazenda de Vila Rica havia intimado Silvério dos Reis ao integral pagamento das dívidas decorrentes de seu contrato de entradas. Em 15 de março, o contratador denuncia a conjuração. A denúncia lhe foi bastante lucrativa, tendo em vista o perdão de alguns de seus débitos. Ver: FURTADO, João Pinto. *Inconfidência Mineira, crítica histórica e diálogo com a historiografia.* São Paulo: 2000 (Tese de doutoramento, USP), p. 32, 128-9.

[156] Óleo sobre tela, 116 x 95 cm, Museu do Louvre, Paris.

o papel titubeante dos conjurados frente à suspensão da derrama[157] e, principalmente, aos interrogatórios, quando não hesitaram em condenar Tiradentes por sua leviandade ao falar demais e a todos comprometer. A forma grave por que Pedro Americo representa os conjurados tanto pode revelar respeito ao líder, quanto um comportamento reticente, prenúncio do abandono de que Tiradentes será vítima.

Pedro Americo, ao tornar presente o ato da conjura, recusa-se a fixar a alegria do encontro, como aquela observada no estudo de Flinck para *A conspiração de Claudius Civilis,* perceptível nos efusivos apertos de mãos. Nega-se também a refletir nos gestos dos conjurados a adesão a uma causa, como fazem os batavos de Rembrandt, ao cruzarem espadas e erguerem o cálice ritual a *Claudius Civilis*, ou os personagens de Jacques Louis David (1748-1825), no *Juramento dos Horácios* e n'*O juramento do jogo da Péla*. Não há, no estudo de Pedro Americo, a exaltação do momento fundante de um novo devir, do patriotismo ou da virtude cívica, como nos quadros de juramento de David[158]. Esse sentimento de desagregação perpassa a maioria das obras sobre a Conjuração Mineira, tornando-se incomum a representação do juramento dos inconfidentes; encontramo-la apenas no libreto da ópera *Tiradentes*, escrito por Augusto de Lima, publicado em 1897 na *Revista do Arquivo Público Mineiro* [159].

A presença de Silvério dos Reis, na mesma posição de Judas, e o arrefecimento dos ânimos dos demais conjurados impedem a leitura do estudo para *A mais importante das reuniões dos conjurados* como a afirmação plena de um herói. A composição coloca Tiradentes em destaque, seu gesto é altivo, mas sabemos de seu isolamento, da traição iminente.

---

[157] Suspensa a derrama, o movimento perdeu boa parte de seu ímpeto, já que, para muitos, o objetivo primordial da conjuração fora alcançado. Ver: FURTADO, João Pinto. *Inconfidência Mineira, crítica histórica e diálogo com a historiografia.* São Paulo: 2000 (Tese de doutoramento, USP), p 66-67.

[158] Sobre a importância das cenas de juramento no período revolucionário francês, ver: STAROBINSKI, Jean. *1789: os emblemas da razão.* São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 70-74.

[159] LIMA, Augusto. *Tiradentes* (Drama lírico em 4 atos). Rio de Janeiro: A noite, 1937. *Tiradentes* foi escrito em Ouro Preto, quando Augusto de Lima (1859-1943) ali exercia o cargo de Juiz de Direito. Deveria servir de libreto à ópera do mesmo nome, composta sobre os versos do poeta pelo maestro mineiro Manuel Joaquim de Macedo (1847-1925), sobrinho do romancista Joaquim Manuel de Macedo. O compositor obteve bolsa dos governos brasileiro e de Minas Gerais para orquestrá-la na Bélgica, para onde seguiu após 1908 e onde permaneceu longos anos, retornando ao Brasil pouco antes de falecer. O prelúdio e trechos dessa obra foram apresentados em 1910, na Bélgica, sob a regência de Alberto Nepomuceno, durante o festival de música brasileira na Exposição Internacional de Bruxelas. Foi executada no Brasil apenas duas vezes. Primeiramente, durante as comemorações do 21 de abril de 1926, em Belo Horizonte. Dada por desaparecida, foi descoberta

2.1.3 A morte de Cláudio Manuel da Costa e a Prisão de Tiradentes.

Os dois próximos momentos da série, a morte de Cláudio Manuel da Costa e a prisão de Tiradentes, cercam-se de grande tensão. O suicídio de Cláudio mereceu, desde o início, profundas reservas[160], como aponta Joaquim Norberto:

> *"Na manhã de 4 de julho de 1789, o desembargador Pedro José Araújo de Saldanha e o doutor José Caetano César Manitti, acompanhados do tabelião Antônio Joaquim de Macedo e do escrivão da ouvidoria José Veríssimo da Fonseca se dirigiram à casa do Real Contrato das Entradas e aí deferiram juramento aos cirurgiões aprovados Caetano José Cardoso e Manuel Fernandes Santiago, e parando ante um dos segredos ordenaram a sua abertura a Joaquim José Ferreira, alferes do esquadrão de cavalaria da guarda do vice-rei, que ali estava aquartelado com a sua companhia, e fazia a guarda dos presos. Aberta a porta, uma cena lúgubre se apresentou aos olhos dos ministros e de sua comitiva. Um cadáver pendia de uma espécie de armário que não pudera ser removido daquele segredo. Era o dr. Cláudio Manuel da Costa!*
>
> *Lavrou a justiça com as formalidades do estilo o auto do corpo de delito e exame, e mandou sepultar o cadáver, sem as formalidades religiosas e em chão profano. Motivou a notícia deste acontecimento mil boatos, e ninguém acreditou que a morte do ilustre poeta fosse voluntária. Até aqui também a história sem os documentos oficiais, parando ante o cadáver do dr. Cláudio Manuel da Costa, encontrado em seu cárcere pendente de um baraço, hesitava entre a idéia de um suicídio ou de uma premeditação criminosa dos ministros do governo colonial. Sabe-se hoje, segundo as peças do longo processo, que espontânea fora sua morte. Ah! e que longa agonia não sofreu ele, como indicava a posição de seu cadáver tendo uma liga por baraço, pendente de um armário, com um dos joelhos firmado sobre uma das prateleiras e o braço direito forcejando debaixo para cima contra a tábua na qual prendera o baraço, como procurando estreitar o fatal laço que zombara da gravidade de seu corpo, já tão debilitado pelos anos e trabalhos!..."*

Convencido do suicídio de Cláudio, Joaquim Norberto esforça-se por entendê-lo, oscilando entre a imagem do suicídio ligado a um estado depressivo, como asseverava o

---

por Sandra Loureiro de Freitas Reis, em 1986, e apresentada também em Belo Horizonte, de 2 a 5 de abril de 1992, em montagem reduzida, sob a forma de oratório. *Enciclopédia da Música Brasileira.*

[160] Ver levantamento sobre autores oitocentistas que discordaram da versão oficial do suicídio de Cláudio Manuel da Costa, em SANTOS, Lucio José dos. "A Inconfidência Mineira. Papel de Tiradentes na Inconfidência Mineira." *Revista IHGB.* Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 1927. P. 629-635.

pensamento médico do final do século XIX, e o suicídio político, que tornará mais claro quando do centenário de morte de Cláudio, comemorado em sessão solene de 4 de julho de 1889, no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro:

> *"O que elle fez, mais por um esforço de energia do que por fraqueza, teve por exemplo a heróes da antiguidade. (...) A história não condemna o sacrificio a que se impozeram Codro, Catão, Bruto e tantos outros, e se Tacito, o mais illustre de seus cultores, não desculpa para o opprobrio dos romanos no periodo libertecida dos Cezares um remedio tão supremo como o suicidio, é por que queria antes o sacrificio da vida não pela propria liberdade, mas pela liberdade da patria. (...) A liberdade tem os seus heroes como a Igreja tem os seus santos, e o suicidio politico é nos carceres da tyrannia uma coragem tão digna das almas grandes como a resignação ao martyrio no Colliseu de Roma. Tanto direito tem uns á palma da santidade, como outros aos louros do heroismo."*[161]

É provável que Pedro Americo tenha se baseado na passagem da *História da Conjuração Mineira*, inicialmente citada, ao propor o terceiro momento da série, *"A cena da constatação de óbito, passada diante do cadáver de Cláudio Manuel da Costa"* [162] . Os termos adotados pelo artista, para nomear este momento da série, nos fazem supor a presença do cadáver enforcado, de testemunhas e do responsável pelo exarar da certidão de óbito. Não é explicitamente o ato solitário do poeta na prática do suicídio, tampouco a cena de um assassinato. Parece-nos que Pedro Americo endossaria a versão oficial, aumentando o sentimento de fracasso e de fragilidade interna do movimento sedicioso, ou, mais provavelmente, deixaria no ar a dúvida: suicídio ou assassinato?

Silviano Santiago, no romance *Em liberdade* -, cujo enredo básico se prende à elaboração de fictícias memórias de Graciliano Ramos depois de ter saído da prisão, em 1937-, imagina o romancista alagoano escrevendo sobre a morte de Cláudio, a partir de uma questão que supomos presente em Pedro Americo:

---

[161] "Allocução do presidente o Sr. Joaquim Norberto de Souza Silva" *R. IHGB*, Rio de Janeiro: 53, parte I, 1890, p. 16-25. P. 18 e 21.

[162] Pedro Americo. "O Tiradentes supliciado". *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11/07/1893, p.1. É curioso observar que Leopoldino Joaquim Teixeira de Faria apresentara na Exposição Geral de Belas Artes de 1884 um quadro, na realidade um projeto, com tema muito próximo: "*Auto de vistoria feito no cadáver do Desembargador Joaquim Nunes Machado*". Um dos líderes da Revolta Praieira, que eclodiu em Pernambuco, em novembro de 1848, Nunes Machado morreu durante um combate entre os revoltosos praieiros e as tropas do governo.

"Reúno, anarquicamente, dados sobre a rebelião de Vila Rica, que minhas leituras de história deixaram, e chego à primeira pergunta. Que força é esta dentro de mim que não pode admitir que Cláudio tenha se suicidado na Casa dos Contos?" [163]

Cláudio, enforcado no terceiro momento da série, dificulta, em nosso entender, a representação de Tiradentes igualmente enforcado, ao final. Talvez seja esse um dos elementos que impulsionaram Pedro Americo a representar o corpo esquartejado de Tiradentes.

Do quarto momento da série, *"A prisão de Tiradentes em uma casa da antiga rua dos Latoeiros"*, também emana tensão pela defesa esboçada pelo alferes, antes de entregar-se. Segundo Norberto:

"Viu o Tiradentes a escolta e julgou-se perdido. Lembrou-se do seu bacamarte; tomou o fatal instrumento, cujo cano tinha quase dois palmos de comprimento, com boca atrombetada e abundantemente carregada de pólvora e chumbo e decidiu-se a vender caro a sua existência. Em vez porém de aguardar a escolta sobre a escada, escondeu-se atrás dos cortinados de seu leito e esperou na atitude de fazer fogo. Aproximou-se o alferes Vidigal, seguido do sargento do regimento de artilharia José Lopes da Costa, e à voz de prisão entregou-se o Tiradentes sem que ostentasse a menor resistência."

É um momento que nos permite imaginar um final diferente do celebrado pela história: se Tiradentes, reagindo, ali morresse? Porém, nos parece ser a intenção de Pedro Americo criar, através da prisão, apenas um preâmbulo à cena do esquartejamento. Nesse sentido, é interessante observar um anacronismo na cronologia proposta pelo artista: em realidade, a prisão de Tiradentes antecedeu ao suicídio de Cláudio Manuel da Costa.

O referido preâmbulo aumenta o sentimento de abandono de Tiradentes, despertando no observador a consciência das onze inquirições a que foi submetido[164], do tempo e das angústias vividas entre a tensa prisão (10 de maio de 1789) e a execução da sentença (21 de abril de 1792). Tempo em que a imagem de Tiradentes se transforma, como afirma Joaquim Norberto: *"Prenderam um patriota; executaram um frade!"*

---

[163] SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. p. 203.
[164] FURTADO, João Pinto. *Inconfidência Mineira, crítica histórica e diálogo com a historiografia.* São Paulo: 2000 (Tese de doutoramento, USP), p. 71.

2.1.4 *"Tiradentes supliciado"*

Encontra-se em Novo Hamburgo[165], Rio Grande do Sul, o último estudo da série sobre a Conjuração Mineira, inicialmente denominado por Pedro Americo "*Tiradentes supliciado*". Único a originar um quadro concluído. Apresenta o cumprimento da sentença condenatória, o corpo esquartejado de Tiradentes sobre o patíbulo.

Segundo a certidão do Escrivão da Alçada:

> "*Certifico que o réo Joaquim da Silva Xavier foi levado ao lugar da fôrca levantada no Campo de S. Domingos, e nela padeceu morte natural e lhe foi cortada a cabeça, e o corpo dividido em quatro quartos; e de como assim passou na verdade, lavrei a presente certidão e dou minha fé.*"[166]

Na impossibilidade de registrar grandes feitos, face o não-concretizar-se da revolta, a vida de Tiradentes ganha sentido quando a sentença lhe confere a chefia do movimento e, por força dela, é executado.

2.1.4.1 A origem do tema

Mais uma vez gostaríamos de aproximar Pedro Americo da obra de Joaquim Norberto de Souza Silva, *História da Conjuração Mineira*. Ambos foram acusados, cada qual em seu tempo, de denegrirem a imagem de Tiradentes.

Percebe-se, no decorrer da *História da Conjuração Mineira*, dois momentos distintos na trajetória de Tiradentes: sua ação junto aos conjurados e a prisão/execução.

Joaquim Norberto atribui aos poetas a liderança do movimento, particularmente a Gonzaga. Tiradentes entraria na conjura de forma transversa, intrometendo-se em assunto

---

[165] Fundação Ernesto Frederico Scheffel. Óleo sobre tela, 46 X 28 cm. Este estudo foi adquirido pelo pintor Ernesto Frederico Scheffel, radicado em Florença, diretamente da família de Pedro Americo.

[166] SOUZA SILVA, Joaquim Norberto de. *História da Conjuração Mineira*: Estudos sobre as primeiras tentativas para a Independência Nacional. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948, v.2, p. 378, nota: 1201.[1ª ed. Rio de Janeiro, 1873]. Há historiadores que negam ter o esquartejamento ocorrido no próprio patíbulo, apontado como local mais provável a Casa do Trem; entretanto, essa divergência é posterior à

alheio. Sua vida é pautada por uma seqüência de fracassos, seja como mascate, minerador, alferes ou pretenso empreendedor, no Rio de Janeiro. Seria "*um homem apaixonado, descontente, doído com suas preterições*". De aspecto "*repelente*", conforme a descrição, seu nome e ações, quase sempre, vêm acompanhados por palavras e expressões depreciativas, em grande parte retiradas dos depoimentos dos Autos da devassa: "*leviano*", "*tão imprudentemente*", "*não sabendo se conter*", "*inexperto*", "*inexperiente*", "*estúpido*", "*sem instrução*", "*na rudeza de sua linguagem*", "*homem rústico e atordoado*", "*fanfarronice*", "*impostura*", "*ostensiva jactância*", "*acrimónia*", "*fantasiou*", "*louco*", "*doido*", "*exaltado fanatismo*", "*bravura da insânia*", "*estava doido e doido e endemoninhado*", "*como se o malfazejo génio tomara a figura do alferes*", "*figura pouco simpática*", "*farejava*", "*andava feito um cata-vento*", "*giravam os olhos do Alferes Joaquim José em duas órbitas de fogo*", "*pobre desvalido*", "*cresceu a perturbação ao pobre Tiradentes*", "*infeliz*" ...

Para Joaquim Norberto, Tiradentes:

> "(...) *com as suas leviandades mais deitava a perder a causa do que servia ao partido a que se ligara* (...)
>
> *Penetrou o alferes Joaquim José da Silva Xavier, por alcunha o Tiradentes, nos mistérios da conjuração e por uma ostentação vangloriosa tornou-se por toda a parte o seu propugnador inábil e fatal. Eram apenas todos os mais comparsas, que mal sabiam o papel que representavam e que só pela barbaridade da legislação foram introduzidos nesse drama lúgubre.*"
>
> (...) *Dando a Alçada a supremacia da conjuração ao Tiradentes, que passava por louco aos olhos de todo mundo, buscou mais desmoralisal-a do que punil-a*"

Repetidas vezes, o historiador refere-se a mentiras de Tiradentes, seja proclamando a adesão fictícia do Rio de Janeiro, seja anunciando como conjuradas pessoas totalmente estranhas ao movimento ou mesmo inexistentes. Quando Tiradentes vai ao Rio de Janeiro, sob o pretexto de buscar apoio, Norberto, irônico, o expõe fugitivo, montando um burro:

> "*E abandonava a capitania e com ela o levante, para o qual pedira a ação maior e de maior perigo, e isto quando a publicação da derrama parecia facilitar o intento dos conjurados com a grande consternação que sofreriam os povos, e servir*

---

pintura de Pedro Americo. Ver: WINZ, Antônio Pimentel. "Pontos controvertidos na execução da sentença exarada pela alçada régia". *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, 153 (375): 1-196, abr./jun. 1992, p. 43-47.

de sinal para o alarma. Sob o pretexto de dirigir-se ao Rio de Janeiro para esperar socorros com que não contava, fugia o alferes ao perigo, receoso de que os amigos o envolvessem a sós na conflagração, que outra explicação não podia ter semelhante viagem. Tinha porém o Tiradentes algumas ofensas dos conjurados, que não só se calavam à sua chegada quando conversavam sobre as questões que traziam a peito, como retirando-se para as suas localidades, correspondiam-se mutuamente, sem que lhe dessem parte do que iam fazendo. (...)

Montado no seu machinho rosilho, e acompanhado de seu mulato, tomou o alferes a estrada do Rio de Janeiro, partindo para sempre da cidade, à qual a alçada faria presente da sua cabeça em cumprimento da profecia que ouvira de mais de uma boca."*

* machinho rosilho: burrinho novo, de pêlo avermelhado e branco, dando o aspecto de cor rosada.

A partir da prisão, o enfoque dado a Tiradentes muda, pela força das fontes utilizadas por Joaquim Norberto. Tiradentes, ao chamar a si toda a responsabilidade do levante -poupando principalmente Gonzaga-, ao parabenizar aqueles que tiveram suas penas comutadas -enquanto sua sentença era confirmada-, ao beijar mãos e pés de seu carrasco, ao enfrentar com resignação a morte, apresenta uma dignidade antes negada pelo historiador.

Apesar dessa mudança, Joaquim Norberto mantém a coerência de sua avaliação: Tiradentes estaria "*convertendo a leviandade em confissão heróica*", ao colocar-se como chefe do movimento, e, ao enfrentar o cadafalso, o faria na condição de cristão e não de patriota:

"Nos três primeiros interrogatórios, a que o submeteram negou o Tiradentes com obstinação, mas sete meses e dezenove dias depois mudou de plano e apresentou-se confessando tudo quanto se passara. Erguendo a cabeça de réu, que abaixara para se não trair, reanimando-se com todo o vigor, quis atribuir-se exclusivamente às honras de chefe da conjuração! Poder-se-ia ver neste ato, que não deixa de ser heróico, uma tal ou qual leviandade de seu gênio, mas andou tão bem nele que a ninguém procurou comprometer, e se foi levado a isso pelos seus confessores franciscanos, como parece, tiveram eles ao menos o bom-senso de aconselhá-lo a que se houvesse com toda a prudência, e não esquecesse a máxima sublime do amor do próximo, para melhor merecer o perdão com que lhe embalariam a esperança.

(...)

Soavam clarins, rufavam caixas de guerra, ouvia-se o rodar da artilharia, o trotar dos cavalos, o tinir das armas, sem que a serenidade da alma do Tiradentes se alvoroçasse, sem que o menor sintoma de susto lhe alterasse a fisionomia. Estava contrito e confortado com a prática dos religiosos que o assistiam. Não era o mesmo homem de idéias exaltadas e amigo de expandir-se. Conseguira o cárcere,

que o isolara por tantos anos, mudar-lhe o gênio e modificar-lhe profundamente a índole. Condenado à morte nada mais lhe restava que saber morrer. Deu-lhe a resignação essa coragem que a tantos tem faltado em tão suprema hora. Somente uma idéia o atormentava, e era o momento fatal que cada vez lhe parecia mais distante!

(...)

Morrera o Tiradentes, não como um grande patriota, com os olhos cravados no povo, tendo nos lábios os sagrados nomes da pátria e da liberdade, e na alma o orgulho com que o homem político encara a morte como um triunfo, convertendo a ignomínia em apoteose, mas como um cristão, preparado há muito pelos sacerdotes com a coragem do contrito, e a convicção de ter ofendido os direitos da realeza, e quando muito consolado com a esperança da salvação eterna."

A avaliação de Joaquim Norberto coincide com a de Varnhagen, expressa em 1857, na primeira edição de sua *História Geral do Brasil*: "*O martyrio do patibulo conferiu ao alferes Silva Xavier meritos que elle não tinha, atribuindo-se-lhe, apezar de 'pobre, sem respeito e louco', como delle diz Gonzaga, a glória da primeira tentativa pela independência do Brazil, que alias foi obra de muitos patricios illustres, e de varios individuos de lettras e de sciencias*"[167]

No XIX capítulo da *História da Conjuração Mineira*, Joaquim Norberto descreve com detalhes, até então pouco conhecidos, a execução de Tiradentes. Pôde fazê-lo graças a dois documentos produzidos por testemunhos oculares, praticamente inéditos: "*Memória do êxito que teve a conjuração de Minas e dos fatos relativos a ela acontecidos nesta cidade do Rio de Janeiro, desde o dia 17 até 26 de abril de 1792*", anônimo, oferecido ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro por Francisco Adolpho de Varnhagen, e "*Últimos momentos dos inconfidentes de 1789 pelo frade que os assistiu de confissão*",[168] atribuído a Frei Raimundo de Penaforte, do convento franciscano de Santo Antônio, cuja cópia lhe fora enviada por Venâncio José de Oliveira Lisboa, então presidente da província de Minas Gerais. Esses documentos expuseram Tiradentes contrito, resignado, entregando-se aos algozes como cristão. Joaquim Norberto deixou-se seduzir pela possibilidade de revelar ao seu leitor as minúcias encontradas nos relatos sobre os instantes finais de Tiradentes, traindo seu objetivo inicial de mantê-lo em segundo plano. Ao apresentar-lhe a

[167] VARNHAGEN, Francisco Adolpho de. História Geral do Brazil, Rio de Janeiro, E. e H. Laemmert, 1857, Tomo II, p. 280. Na segunda edição Varnhagem atenuará a depreciação a Tiradentes.

morte cristã, presumia o autor, poder minimizar sua valorização enquanto patriota. Principalmente ante o empenho dos republicanos em homenagear o grande mártir da Independência do país, erigindo-lhe uma estátua, à qual Norberto se opusera.[169]

Os republicanos logo se aperceberam de sua intenção e passaram ostensivamente a criticar a *História da Conjuração Mineira*. Acusavam Joaquim Norberto de, a serviço da monarquia, denegrir a imagem de Tiradentes[170]. Em artigo publicado nos jornais *A República* e *A Reforma*[171], Aristides Maia, sob o pseudônimo de "Mineiro" [172], repudia os epítetos repelente, estúpido e louco por meio de que Joaquim Norberto representa Tiradentes. Igualmente, rebate a oposição entre patriota e cristão proposta pelo historiador:

> *"A apreciação transcripta suppõe incompatíveis os dous caracteres, do grande patriota que despreza a morte e do martyr christão que a ella se resigna: morreu diz S. S. , não como um patriota, mas como um christão.*
>
> *O homem politico, que o Sr. Norberto imagina, deve não ter religião, não crer na vida eterna, só encara o seu triumpho n'este mundo, a aureola de gloria que lhe circumda a cabeça nos ultimos momentos, e que terá de irradiar sobre seus filhos, seus amigos, e seus patricios. Para elle pessoalmente está tudo acabado!*
>
> *Tem havido heróes deste typo, não ha duvida; mas é muito mais sublime o caracter do patriota christão, qual foi o Tiradentes: e não posso descobrir em que se basêa o Sr. J. Norberto a incompatibilidade, em que funda a sua apreciação."* [173]

---

[168] Os dois documentos foram posteriormente publicados na *Rev. do IHGB* , Rio de Janeiro, 1881, t. 44. parte 1.

[169] *"Quando alguns jovens exaltados pretenderam erguer um monumento ao Tiradentes, fui eu de opinião, que o seu vulto era bastante secundário para ornar uma praça da capital do Império"* [169] SOUZA SILVA, Norberto de. "O Tiradentes perante os historiadores oculares de seu tempo. Resposta a um injusto reparo dos críticos da História da Conjuração Mineira. Memória lida na sessão de 9 de dezembro de 1881 pelo sócio honorário Joaquim Norberto de Souza Silva, 2° vice-presidente." *Rev. do IHGB* , Rio de Janeiro, 1881, t. 44. parte 1.

[170] *"... publicação quasi imperial destinada a amesquinhar a importancia historica do grande vulto da nossa primeira revolução nacional e talvez tambem a esfriar o enthusiasmo publico por meio da fraude historica, afim de que não concorra para a realização de estatua ao illustre martyr, idéa hoje sympathica a todos os brasileiros patriotas."* "O martyr da liberdade" *A Republica*. Rio de Janeiro, 22/08/1873.

[171] *A Reforma* 21, 23, 24, 26/08/1873 e *A República* 22, 23, 25 e 26, 27/08/1873.

[172] É Joaquim Norberto quem esclarece corresponder "Mineiro" a Aristides Maia. SOUZA SILVA, Norberto de. "O Tiradentes perante os historiadores oculares de seu tempo. Resposta a um injusto reparo dos críticos da História da Conjuração Mineira. Memória lida na sessão de 9 de dezembro de 1881 pelo sócio honorário Joaquim Norberto de Souza Silva, 2° vice-presidente." *Rev. do IHGB* , Rio de Janeiro, 1881, t. 44. parte 1.

[173] Mineiro. "Tiradentes julgado pelo sr. J. Norberto", *A reforma,* Rio de Janeiro, 26/08/1873 e *A Republica*, Rio de Janeiro, 27/08/1873, grifos de Aristides Maia. Também Cristiano Benedito Ottoni publicou na *Reforma* em novembro de 1873, uma série de artigos contrários a Joaquim Norberto. Em 1888, o Clube Republicano do Rio de Janeiro divulgou, em sua publicação anual comemorativa, uma carta de Pedro de Alcântara Cerqueira Leite, Barão de São João Nepomuceno. Comentando a defesa de Joaquim Norberto, o político mineiro considera que negar a Tiradentes o sentimento religioso *"não aumentaria o renome do*

Somente oito anos após as críticas, 1881, Joaquim Norberto publicou na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* resposta às acusações, atendo-se à sua imparcialidade enquanto historiador e ao basear-se em documentos comprobatórios. Joaquim Norberto reafirmará sua premissa: "*Prenderam um patriota; executaram um frade!*"

Os republicanos não se opuseram à *História da Conjuração Mineira*, de Joaquim Norberto, pela cristianização do herói, como a defesa de Joaquim Norberto nos induz a pensar, mas pela incompatibilização entre cristão e patriota[174]. Ao contrário do que pretendia Joaquim Norberto, ao salientar a contrição de Tiradentes, sua obra forneceu os elementos necessários à consolidação do mito[175].

2.1.4.2 O martírio cristão

Quando Pedro Americo realiza o estudo para *Tiradentes supliciado*, a representação da morte do herói como martírio cristão era recorrente na historiografia, na imprensa republicana[176] e se iniciara nas artes plásticas.

Aurélio de Figueiredo, seu irmão, já havia exposto, no Salão de 1884, um pequeno busto a óleo de Tiradentes com cabelos e barbas compridas, portando a corda ao pescoço[177]. Entretanto a ligação entre a imagem de Tiradentes à de Cristo tornar-se-ia mais conhecida através da litogravura do pintor positivista Décio Villares[178], distribuída durante o desfile

---

patriota". Serraria, 16 de julho de 1882, carta endereçada ao Dr. Rodolpho Leite Ribeiro. *Tiradentes*. Ano VII, 1888.

[174] Vários historiadores confiaram demasiadamente nas palavras de Joaquim Norberto, a exemplo de Joaquim Murilo de Carvalho, que afirmou: (...) *Mas o importante aqui é a admissão, também por parte dos republicanos, secundando Norberto, de que o místico diminuía, se não anulava, o patriota*". *Formação das Almas*; o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 148, nota:22.

[175] SOARES, Sônia R. P., *Joaquim Norberto de Souza Silva: historiador*; um olhar sobre Minas Gerais Colonial. Campinas, 2002 (Dissertação de Mestrado, IFCH – História Social do Trabalho), p. 227.

[176] Há inúmeros artigos no jornal *Tiradentes* - publicação anual comemorativa do Clube Republicano do Rio de Janeiro, veiculada entre 1882 e 1894 - que estabelecem a aproximação entre Tiradentes e Cristo, destacando-se, no primeiro número, o artigo de Luiz Gama, "Á forca o Cristo da multidão".

[177] Angelo Agostini, em sua charge ao Salão de 1884, reproduz o quadro com a legenda: *J. Aurelio de Figueiredo 128 O Tiradentes. Não bastava ter sido enforcado! O Sr. Aurelio entendeu dever caractural'o. Infeliz mineiro!* AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, 1884, ano IX, n. 391, p.5.

[178] *Tiradentes*. Litografia, 1890, editada pela Igreja Positivista do Brasil.

comemorativo de 21 de abril de 1890, no Rio de Janeiro. Nela, vê-se o busto de Tiradentes com a corda frouxa ao pescoço, olhar sereno preso ao infinito, barbas e cabelos longos, levemente desfeitos, ornado com a palma do martírio e a coroa da vitória. O gesto de Tiradentes, ao chamar para si a responsabilidade do levante, poupando os companheiros, aproxima-se do ideal de solidariedade, do lema positivista "*Viver para outrem*"; próximo, por sua vez, do preceito cristão[179]. A maioria quase absoluta, das representações de Tiradentes caminharam nessa direção, a exemplo dos quadros de Leopoldino de Faria (1836-1911) e Eduardo de Sá (1866-1940), centrados na leitura da sentença[180]. Ambos mostram a abnegação de Tiradentes. Eduardo o apresenta confortando os companheiros ante a condenação à morte e Leopoldino, no momento em que as penas são comutadas, à exceção da sua. O também positivista Eduardo de Sá se propôs, sem êxito, retomar o tema pouco antes de falecer. Ao apresentar seu novo projeto, o artista deixa bem claro o que seria, no seu entender, o principal momento da vida de Tiradentes, transparecendo a permanência da perspectiva cristã:

> *"Em 21 de Abril de 1893, iniciámos a nossa carreira artistica lançando confiante appello aos nossos compatriotas para que materialmente nos auxiliassem na realização do painel – 'Tiradentes – A confirmação da sentença'.*
>
> *Attendido em appello, realizado o painel, foi elle publicamente exposto em 21 de Abril de 1897, tendo sido por essa occasião dirigida aos que para elle materialmente contribuiram a necessaria esplanação do modo porque empregaram a importancia recebida.*
>
> *Juntando, agora, o ardente enthusiasmo que no tempo da idealisação desse painel enchia a nossa alma de moço á serena reflexão que a edade nos trouxe, somos levado a suppor que o instante supremo da gloria do Martyr é aquelle em que, acceitando a céga fatalidade social que tão cruelmente o opprimiu, ajoelhou-se diante do carrasco e deu-lhe nos pés, o beijo do perdão! Julgamos, portanto, como fervente cultor da Memoria da Immortal Victima, ser do nosso dever, chamar a meditação religiosa dos nossos compatriotas para o acto maior que ella nos legou, pois que representa o anniquillamento de todo o seu sentir pessoal em favor do proprio altruismo exaltado até a santidade..."* [181]

---

[179] MILLIET, Maria Alice; *Tiradentes*: o corpo do herói. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 147.

[180] Respectivamente: *A resposta de Tiradentes ao Desembargador Rocha, no ato da comutação da pena aos companheiros depois da Missa.* Óleo s/tela, Câmara Municipal de Ouro Preto e *Leitura da sentença dos inconfidentes*, s/d, óleo s/tela, 197 x 338cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro – exposto em 21 de abril de 1897.

[181] Eduardo de SÁ. *"O beijo de Tiradentes", segundo painel commemmorativo do martyr da independencia politica do Brasil* . 21 de abril de 1936. Arquivo da Igreja Positivista, acervo de Eduardo de Sá, Rio de Janeiro. Agradecemos a Elisabete Leal pela indicação desse folheto, localizado por sua pesquisa:

Ao iniciar seu panfleto, Eduardo de Sá comparara Tiradentes a Danton pela aceitação resignada da morte. Sobre o mártir brasileiro diria: "*Momento glorioso de um Santo! Exemplo inesquecível da submissão devida ao que não nos é possível, de promto modificar...*"

Pedro Americo, no último quadro da série, não fugirá à imagem de Tiradentes enquanto mártir cristão. A composição elaborada pelo artista leva o observador a tal leitura. A perspectiva, o jogo de triângulos e a posição da cabeça, colocada no eixo vertical e horizontal, transformam o cadafalso em altar. A citação do braço pendente da *Pietà* (1497-1500), de Michelangelo, ou da *Deposição de Cristo* (1602-04), de Caravaggio, a semelhança entre a cabeça de Tiradentes e a de Cristo[182], o crucifixo paralelo à cabeça do mártir, onde o filho de Deus a fita, aproxima os dois dramas. A alva branca envolve a cabeça, sutilmente lembrando uma auréola. A verticalidade é proposta qual caminho para a espiritualidade: parte-se da crueza com que são mostrados os membros decepados - principalmente a perna traspassada por uma haste de madeira, posicionada à altura dos olhos do espectador-, alcançando-se a cabeça, cuja leve inclinação nos remete a um céu pleno e luminoso.

Comparando-se o quadro com o estudo a óleo, verifica-se a intencionalidade primeira da leitura religiosa. No estudo, o crucifixo é o único objeto presente; os instrumentos de suplício (algema e corda) apenas aparecem no quadro definitivo,

---

Representando a República brasileira: política e positivismo na obra de Décio Villares e Eduardo de Sá. Rio de Janeiro: PPG em História - UFRJ. (Tese de doutoramento em elaboração).

[182] Gostaríamos de salientar um aspecto interessante, que envolve a cabeça apresentada, como sendo a do mártir esquartejado. Sabe-se que a História não registrou retratos ou descrições da imagem de Tiradentes, o que permitiu aos artistas total liberdade de criação. É visível a não-correspondência entre a imagem construída e as condições históricas de execução do sentenciado. Entretanto, além da substituição do retrato de Tiradentes pelo de Cristo, destacamos a repetição de um modelo na obra de Pedro Américo. As figuras femininas de Pedro Américo reproduzem "uma certa imagem fixa", no dizer de Ruben Navarra, "de grandes olhos negros...onde não será difícil de reparar uma notável semelhança com os olhos do próprio artista". NAVARRO, R. "Pedro Américo, pintor do Império". *O Jornal.* Rio de Janeiro: s/d. (Arquivo do MNBA). Juntamente com mulheres de olhos negros, a obra de Pedro Américo é povoada por cabeças masculinas, construídas a partir de um mesmo modelo. Amandio Miguel dos Santos, do Museu Nacional de Belas Artes, chamou-nos a atenção, inicialmente, para a repetição deste ideário imagético na "Batalha de Avaí" (1874-1877), onde surge, em meio à luta, uma cabeça, cujo corpo está oculto, com as mesmas características da apresentada como sendo a de Tiradentes, e, também, na tela "São Jerônimo", onde apenas a cabeça do santo é mostrada. Encontramos, posteriormente, o mesmo modelo nas obras "Cristo vivo, diante de Pilatos", de 1899, "Cristo morto" e "Cristo ressuscitado", ambas de 1902.

posicionados pouco atrás do crucifixo, permitindo que este dê sentido ao martírio [183]. O crucifixo, no estudo, embora ocupe a mesma posição do quadro definitivo, é maior, mais próximo à cabeça, apoiando-se sobre o peito. Muito mais visível, portanto, ao contrário do quadro definitivo.

A exemplo de Joaquim Norberto, Pedro Americo foi igualmente acusado de denegrir a imagem do herói. O historiador, por privar-lhe a aura patriótica, o artista, trinta anos depois, por negar-lhe a inteireza do corpo.

Pedro Americo também defende-se, sublinhando a veracidade de sua pintura, pelo detalhamento da origem de cada elemento presente no quadro: a aparência física do padecente, sua vestimenta e os objetos que portava, horário e local da execução, bem como detalhes pertinentes à construção da forca e ao esquartejamento. Em 01 de agosto de 1893, o jornal *Juiz de Fora* publica parte de uma carta de Pedro Americo, em que o mesmo esclarece suas fontes:

> *"Tiradentes Suppliciado*
> *São estes os dados históricos em que se baseou o festejado artista dr. Pedro Américo, para a confecção do seu novo quadro, Tiradentes Suppliciado':*
>
> *'Era o alferes Xavier de estatura alta, espadaúdo, como os naturaes da Capitania de Minas.'*
> *Joaquim Norberto: Hist. da Conj. Min. p. 74*
>
> *Os testemunhos coevos são unânimes na confirmação desta passagem:*
>
> *'Era de mediana estatura, cabellos louros, claros e bem parecido'*
> *Miguel Lemos, artigos publicados no Jornal do Commercio, 1892, acerca do logar em que foi executado o Tiradentes. O testemunho é de um velho que foi à presença do Imperador d. Pedro II, e que havia presenciado a execução. Vide Correio Mercantil... maio de 1860.*
>
> *A contradição acerca da estatura explica-se pelo facto da distância que mediava do espectador ao padecente.*
> *Algumas das testemunhas que figuravam no processo sustentavam que Tiradentes era um 'official feio e espantado'.*
> *Não admira que assim parecesse um homem de caracter exaltado, principalmente depois de perseguido pela terrível polícia da época, e que não se*

[183] O estudo apresenta: o patíbulo, o corpo esquartejado, a alva branca e o céu azul. Em comparação com o quadro definitivo, estão ausentes do estudo além da corda e das algemas, a túnica azul e a paisagem vista através do cadafalso.

atrevessem achar bonito o desgraçado do qual quase todos fugiam por temerem as justiças da metrópole.

'Tirou a camisa para vestir a alva, dizendo que o Redemptor morrera por elle também nú.'

Joaq. Norb. Ob. Cit. p. 413 - Almanack de Minas Geraies, 1873 - Tom. 44 da Revista do IHGB; etc.

Os galés, e em geral os presos portugueses, trajavam uma longa blusa ou timão de panno azul por cima da camisa com o número sobre o peito.

'Seria meio dia quando chegou o réo ao topo da escada do patibulo.'
Id. Ibid.

'Via-se no largo da Lampadosa, para a parte do campo, levantar-se uma nova forca de tão grossos madeiros e de uma altura tão desmarcada como convinha, para indicar a gravidade do crime.'

Memória do êxito que teve a Conjuração Mineira, etc. Revista do Instituto Histórico, T. 44, p. 140 e seguintes.

'Era a peroba a madeira que mais abundava no mercado...'
William Deley - Memórias e Viagens, I. II. p. 135

'Algemado, tendo entre as mãos o crucifixo, marchava o paciente, etc.'
Joaq. Norb. Obr. Cit. p. 414.

Ligeiramente subiu os degraus do patibulo, sem levantar os olhos, que sempre conservou pregados no crucifixo, excepto duas vezes para os pôr no céo, etc.'

Id. Ibid., p. 415 - Revista do Inst. Hist. T. 44, p. 182 (documentos originaes).

Não tinha, pois, a forca a forma e construção ordinárias, isto é, de três esteios, no alto dos quaes se subia por uma escada de caiador. Com effeito, ninguém algemado, e tendo nas mãos um objecto digno de veneração, poderia subir ligeiramente uma escada de pedreiro, e ainda menos levantando os olhos para o céo.

'Viu-se suspenso de uma das traves da forca o corpo do infame réo, etc.'
Id. ibid, p. 415 - Revista do Inst. Hist. T. 44 p. 182 (documentos originaes)

As janellas das casas estão vindo a baixo de tanto mulherio; cada uma apostava com a outra o melhor asseio (luxo).

Ultimos momentos dos Inconfidentes de 1789 por um frade que os assistiu de confissão.

Joaq. Norb. Obra citada p. 414 - Revista do Inst. Hist. Tiradentes 44.

Não somente houve na capital da Colonia grande e festivo apparato militar, mas ainda foi cantado um Te-Deum em acção de graças, e o governo ordenou que, depois de assistirem ao supplicio vestidos com as suas melhores roupas e de ornarem as frentes de suas casas, os habitantes iluminassem estas durante três noites em signal de regozijo.

No couce de todo este prestito rodava vagarosamente, arrastada por doze galés escoltados, a carreta que devia voltar com o cadáver de Tiradentes reduzido a postas.'

No couce dessa procissão vinha o carretão que trazia os quartos, depois de feita a execução, puxado por galés.

Id. Ibid. - Revista do Inst. Hist. T. 44 p. 182 - (documentos originaes).

'Foi a cabeça de Tiradentes levada á Villa Rica, seus quartos espalhados pelo caminho - para terrível escarmento dos povos.

Id. Ibid.

'E com o sangue ainda quente, que fumegava nas aras do martyrio, escreveu o escrivão da alçada a certidão do acto'

'Certifico que o réo Joaquim José da Silva Xavier foi levado ao lugar da forca levantada no Campo de S. Domingos, e nella padeceu morte natural, e lhe foi cortada a cabeça, e o corpo dividido em quatro quartos; e de como assim passou na verdade, lavrei a presente certidão e dou minha fé.'

Joaquim Norberto. Pag. 417; Almanack de Minas Gerais de 1873, etc.

A decapitação e o esquartejamento foram, pois, immediatos ao enforcamento, e como semelhante supplicio era feito com o fim de aterrorar a população, tudo ocorreu com a maior ostentação de publicidade. A decapitação da cabeça produzindo copiosa hemorragia e diminuindo os pontos de apoio da base da língua, explica, de um lado, a pequena projecção deste orgam para a frente, e, do outro, a ausencia do phenômeno da eynnose, que aliás só seria bastante sensível si se tratasse de um cadaver frio de muitas horas."* [184]

*provavelmente querer-se-ia escrever equimose: Pequena mancha, de natureza hemorrágica, que se pode observar na pele ou em membrana mucosa como placa não saliente, arredondada ou irregular, de matiz azul ou púrpura.

Encontramos no arquivo da família Montesi um manuscrito de Pedro Americo com parte das informações divulgadas no jornal.

Para *Tiradentes supliciado*, como visto acima, Pedro Américo baseou-se na obra de Joaquim Norberto de Souza Silva, *História da Conjuração Mineira*, de 1873, *no Almanack de Minas Geraies*, do mesmo ano, na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, de 1881, e em artigos publicados em 1892, no *Jornal do Commercio*.

[184] Grifos de Pedro Americo.

Na *Rev. do IHGB*, Tomo 44, Pedro Americo encontrou a defesa de Joaquim Norberto ("O Tiradentes perante os historiadores oculares de seu tempo. Resposta a um injusto reparo dos críticos da História da Conjuração Mineira....") e os dois documentos que descrevem a morte de Tiradentes ("Memória do êxito que teve a conjuração de Minas e dos fatos relativos a ela acontecidos nesta cidade do Rio de Janeiro, desde o dia 17 até 26 de abril de 1792" e "Últimos momentos dos inconfidentes de 1789 pelo frade que os assistiu de confissão"). No *Almanack de Minas Geraies*, de 1873, reencontrou o testemunho de Penaforte, com o título ligeiramente alterado: "Narração dos ultimos momentos do infeliz Joaquim José da Silva Xavier - Tira-dentes, por um dos frades que o assistio."[185]. No *Jornal do Commercio*, o pintor leu os artigos de Miguel Lemos, publicados entre 13 a 22 de abril de 1892, sobre o local da execução de Tiradentes[186].

A leitura de Miguel Lemos, por parte de Pedro Americo, nos permite uma interessante questão. O pintor utiliza o depoimento de um velho, reproduzido por Lemos - originalmente publicado em 29 de maio de 1860, no *Correio Mercantil*-, para representar Tiradentes de cabelos louros e claros. Contudo, além da aparência física de Tiradentes, o Sr. Antônio Dias Barbóza Ferreira, tenente de milícia que assistiu à execução, "*Lembra-se de ter ouvido que de sobre o patíbulo quizéra ele falar ao povo* (...)" [187]. Esse depoimento contrapõe-se ao testemunho dos eclesiásticos, que acompanharam os momentos finais de Tiradentes, citados por Joaquim Norberto. Pedro Americo tinha diante de si uma outra visão, a morte patriótica do herói, igualmente verossímil, respaldada por testemunho ocular, apta à representação da pintura histórica. O pintor, entretanto, opta por Joaquim Norberto e Frei Penaforte, reafirmando, conscientemente, a cristianização do herói.

Depreende-se, dos textos de Penaforte e Norberto, constituir a morte o único momento exemplar da existência do condenado. Para Penaforte, os vassalos deveriam reter

---

[185] A publicação foi acompanhada da seguinte nota: É copia fiel do original que nos foi facultado pelo Sr. Dr H. Cezar Muzzio. O original parece-nos, segundo nos disse esse Sr., que pertence ao fallecido Sr. Senador Theophilo Benedicto Ottoni. *Almanack de Minas Geraies*, 1873, p. 61.

[186] Também o Barão do Rio Branco lhe havia remetido os artigos de Miguel Lemos, compilados pelo Apostolado Positivista do Brasil, junto com o livro de Joaquim Norberto. LEMOS, MIGUEL, *Determinação do lugar em que foi supliciado o Tiradentes.* Rio de Janeiro, Apostolado Positivista do Brasil, 1892. Carta do Barão do Rio Branco a Pedro Americo, Paris, 10/11/1892, seguida por um apêndice de notas. Arquivo Particular da família Montesi, bisnetos de Pedro Americo, Florença.

[187] LEMOS, MIGUEL, *Determinação do lugar em que foi supliciado o Tiradentes.* Rio de Janeiro, Apostolado Positivista do Brasil, 1892, p. 15.Os artigos de Lemos, foram compilados pelo Apostolado Positivista do Brasil, que os publicou em 1892 e 1936.

na memória o arrependimento do réu, sujeição ao poder vitorioso. A luta simbólica dos republicanos buscará transformar a morte submissa em vitória moral - aceitação do martírio como antevisão da liberdade futura-, além de valorizar o desejo por independência e não apenas pela vida eterna.

2.2 O sentido da narrativa

Sabemos como Pedro Americo estruturou a narrativa sobre a Conjuração Mineira. Faz-se necessário, nesse momento, uma síntese, visando apreender-lhe o sentido. Para qualificá-la, cabe retomar a expressão de Joaquim Norberto: "*um drama lúgubre*".

A série iniciar-se-ia com Gonzaga bordando o vestido de Marília. Sonho do poeta árcade, sob as graças do herói mitológico Hércules, como também defesa do desembargador, que se dizia alheio à conjura. O bordar, segundo depoimento do próprio Gonzaga: "*não parece compatível com as idéias e paixões de uma sedição*". Pedro Americo, ao representar Gonzaga como inocente condenado, por um lado incorporava a imagem predominante do poeta, na época; por outro já deixava claro o sentido de sua narrativa: se, aquele que era tido como o mais capaz de liderar o movimento, não queria ser confundido com *vis traidores*, com acreditar na Conjuração Mineira?

No segundo momento, Pedro Americo apresenta os conjurados. O estudo a óleo encontra-se ainda em poder de seus familiares, em Florença. O artista adotou um modelo compositivo que destaca Tiradentes como líder militar. Mesmo recurso fora utilizado por Rembrandt, para representar Claudius Civilis -o herói batavo que se opunha à dominação romana-, Jozef Israels, para Guilherme d' Orange –contrário à dominação espanhola-, e Lecomte du Nouy, para Napoleão, jacobino. Entretanto, Pedro Americo introduz um elemento corrosivo à cena: representa o traidor Silvério dos Reis entre os conjurados e os mostra reticentes. Não significa a cena a adesão a uma causa. O líder está só.

No terceiro momento, o episódio duvidoso da morte de Cláudio Manuel da Costa, reafirma-se a fragilidade interna da conjuração. Assassinado ou suicida, Claúdio morrera por falta de equilíbrio emocional. Pressionado, confessou, "ab initio", contrariando o pacto

de silêncio, firmado pelos conjurados, antes de serem presos. Entregou os amigos da forma mais triste.

O penúltimo momento, a prisão de Tiradentes, parece-nos um preâmbulo ao desfecho da narrativa. Aumenta o sentimento de abandono do sedicioso, ensejando a consciência das angústias vividas em quase três anos de prisão. Tempo em que a imagem de Tiradentes muda, segundo Joaquim Norberto: "*Prenderam um patriota; executaram um frade!*"

Do último momento da série, o corpo vilipendiado de um réu contrito, conhecemos os desenhos anatômicos, o estudo a óleo e o quadro definitivo. Pedro Americo opta pela representação realista do esquartejamento. A disposição do corpo sob o cadafalso e a citação do braço pendente da *Pietà* (1497-1500), de Michelangelo, ou da *Deposição de Cristo* (1602-04), de Caravaggio, além da presença do crucifixo, favorecem uma leitura cristã do martírio de Tiradentes. Leitura já presente em sua época, paradoxalmente difundida por Joaquim Norberto, no livro "*História da Conjuração Mineira*". Quando o historiador oferece detalhes sobre a morte de Tiradentes, baseado em dois documentos oriundos de testemunhas oculares de seu drama, o faz tentando opor cristão a patriota, por acreditar ser secundário o papel de Tiradentes na conjuração. Entretanto, tal oposição não é endossada pelo movimento republicano, que, ao contrário, incorpora as duas visões como complementares e não antagônicas. Se, por um aspecto, a imagem consolidada de Tiradentes já se tornara a do mártir cristão, por outro, a representação de seu esquartejamento constituiria novidade não bem aceita; circunstância que será analisada, com mais vagar, nos próximos capítulos.

No momento, gostaríamos de nos fixar na forma como Pedro Americo, em sua defesa, esclarece a importância da série, para a compreensão de "*Tiradentes esquartejado*":

> "***Em primeiro lugar, não é este uma tela isolada*** *entre as que encetei acerca da conjuração mineira, mas a última da série, trazida e exposta a consideração dos meus compatriotas, sem as mais relativas ao assunto, por circunstancias independentes da minha vontade.*
>
> *No meio daquelas, não totalmente aperfeiçoadas e secas para triunfarem dos inconvenientes do transporte no momento em que os meus deveres de patriota me obrigaram a afastar-me do santuário do trabalho artístico, ou antes como remate da série – na qual desde a cena idílica de Gonzaga a bordar a fio de ouro o vestido nupcial de sua Marília até a mais importante das reuniões dos conjurados,*

a cena da constatação de óbito, passada diante do cadáver de Cláudio Manuel da Costa, e a prisão de Tiradentes em uma casa da antiga rua dos Latoeiros, tudo foi minuciosamente estudado; como representação pinturesca do último período de um capítulo tão glorioso quanto cruel da história das nossas liberdades e dos nossos sofrimentos; digo; ***o trabalho que agora exponho, teria produzido no meio dos outros impressão diversa e por ventura menos terrível.***"[188]

Difícil crer, semelhante ao pintor, que a série atenuaria o choque da exposição do corpo de um herói aos pedaços. Mesmo almejando a transcendência inerente ao martírio cristão, é a imagem do cadáver esquartejado que permanece na memória. Entretanto, a série fornece maior coerência ao quadro. Ela é fundamental por desvendar o julgamento do artista a propósito da Conjuração Mineira: um movimento débil internamente, condenado ao fracasso antes mesmo de sua repressão. O corpo despedaçado, sem mais vontade própria, alvo da ação de outrem, seria, não apenas a denúncia da violência, mas o ápice do sentimento de fracasso e solidão, presente em toda a série.

Não é redundante frisar: Pedro Americo pintou o esquartejamento tão somente como parte de uma narrativa; não acreditamos que tê-lo-ia feito se objetivasse inicialmente representar o herói em um único quadro. Vimos, no capítulo anterior, como sua própria reprodução é muito mais freqüente compondo uma narrativa visual sobre a vida do herói e a Conjuração Mineira, do que como quadro isolado.

Após a tela de Pedro Americo, o esquartejamento de Tiradentes só foi concebido pelas artes plásticas, igualmente, no interior de uma narrativa. Ele é o término de uma história e não sua síntese. Somando-se a Pedro Americo, Portinari e João Câmara produziram séries sobre a Conjuração Mineira. O sentido anti-celebrativo da narrativa, proposto pelo artista oitocentista, torna-se ainda mais claro quando a cotejamos com as narrativas posteriores.

---

[188] Pedro Américo "O Tiradentes supliciado" *Gazeta de Notícias.* Rio de Janeiro, 11/07/1893, p.1. Grifos nossos.

2.2.1 Pedro Americo e Portinari

Portinari pintará, em 1948-9, um painel[189] sobre Tiradentes. Encomendado por Inácio Peixoto, industrial e poeta ligado aos modernistas do Grupo Verde, para o Colégio de Cataguazes (MG), projetado por Oscar Niemeyer, hoje, pertence ao Memorial da América Latina (SP). Compõe-se de três têmperas horizontais, justapostas, apresentando, em narrativa contínua como um friso, seis momentos da Conjuração Mineira[190].

Na primeira cena, vê-se um bloco formado pelos conjurados, destacando-se, à esquerda, Tiradentes com o uniforme de alferes da 6ª companhia do Regimento de Dragões de Vila Rica, segurando elos de uma corrente, e, à direita, o jovem José Álvares Maciel, *"a ler uma das obras que lhe despertaram as idéias de emancipação da pátria"* [191]. Este bloco é ladeado por mulheres cabisbaixas e acorrentadas, símbolo alegórico da submissão colonial.

Na segunda cena, os condenados ouvem a sentença. Tiradentes não mais integra o grupo dos conjurados, dele apartado; representado altivo, com cabelos e barbas longas; à sua frente, um bloco de indiferentes autoridades.

A cena seguinte constitui o suplício de Tiradentes. Em primeiro plano, duas mulheres ajoelhadas; no plano intermediário, homens bem trajados; no terceiro plano, o triângulo formado pelos três regimentos e o cadafalso ao centro, onde mal se distingue o corpo enforcado. Ao fundo, a multidão compacta.

Na cena central, em primeiríssimo plano, surge o corpo esquartejado. Agigantado, coberto de sangue, amontoado em composição piramidal sobre uma base de madeira. À esquerda, um grupo de negros e homens do povo, em meio a que uma mulher manifesta-se com braços erguidos e punhos fechados.

---

[189] 18 x 3,15 m.

[190] Não há consenso quanto ao delineamento das cenas, nos autores consultados. Os grupos secundários são apresentados ora relacionados a uma cena ora a outra. Ver: MUSEU DE ARTE MODERNA, *Exposição do Mural Tiradentes de Cândido Portinari*, Rio de Janeiro: agosto de 1949; FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*, São Paulo: Perspectiva/ EDUSP, 1990, p. 62-63. FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 129-131. MILLIET, Maria Alice. *Tiradentes*: o corpo do herói, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 228-234.

[191] MUSEU DE ARTE MODERNA. *Exposição do Mural Tiradentes, de Cândido Portinari*. Rio de Janeiro: agosto de 1949.

A próxima cena apresenta quatro postes sustentadores das partes esquartejadas do corpo de Tiradentes, acompanhadas por abutres e flores de cacto. A musculação exposta associa-se às montanhas sulcadas do Caminho Novo das Minas Gerais.

Por fim, a cabeça, como a de uma escultura, elevada no alto do mastro, no interior de uma caixa. À esquerda, uma família de retirantes em lamento e, à direita, um grupo de mulheres, ostentando correntes partidas.

O painel de Portinari traz algumas preocupações próprias à sua época e ao pintor [192].

A conjuração é apresentada como algo coeso. Na primeira cena, os conjurados formam um único bloco, cujas cabeças situam-se num mesmo plano. Ação e ideal em equilíbrio: Tiradentes segura a corrente a ser partida e Maciel lê[193]. O enforcamento, que poderia ser o ápice da narrativa, surge enfraquecido[194]. A ênfase é reservada ao corpo esquartejado, que se oferece ao povo. Na morte, herói e povo comungam. A narrativa de Portinari não celebra um herói isolado, oficial, mas sua relação com o povo. Expõe cruelmente a dor, mas, no final, o alcançar da liberdade.

As dicotomias entre as narrativas de Portinari e Pedro Américo nos permitem compreender melhor nosso objeto de estudo. A coesão dos conjurados, a comunhão herói/povo e o final feliz para a colônia não existem na série proposta por Pedro Americo.

Notamos como "*A mais importante reunião dos conjurados*" desnuda-lhes a perplexidade e não a adesão a uma causa.

O povo aparece, na série do pintor oitocentista, exclusivamente no quadro "*Tiradentes esquartejado*", na versão definitiva, não prevista sua presença no estudo a óleo. São manchas coloridas que transbordam da janela e porta de humilde casa, mal se distinguindo uma mulher com sombrinha. Detalhe da paisagem, visto a partir da abertura inferior do patíbulo, em nada interferindo na percepção do corpo esquartejado.

---

[192] Sobre a complexa relação entre Portinari e sua época, ver: FABRIS, Annateresa, *Portinari, pintor social*, São Paulo: Perspectiva/ EDUSP, 1990. FABRIS, Annateresa, *Cândido Portinari*, São Paulo: EDUSP, 1996.

[193] João Pinto Furtado, ao reproduzir o painel de Portinari em seu livro, confunde as mãos do conjurado atrás de Maciel, a tocar-lhe o ombro esquerdo, com dragonas e interpreta-lhe a figura como a de um militar. FURTADO, João Pinto. *O manto de Penélope*. História e memória da Inconfidência Mineira de 1788-9. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 228h.

[194] Mário Pedrosa (1900-1981), escrevendo sobre a exposição do painel no Automóvel Clube, no Rio de Janeiro, em 1949, interpreta esse enfraquecimento como um problema da composição, derivado da horizontalidade do painel. PEDROSA, Mário. "O painel de Tiradentes" *Acadêmicos e modernos*: textos escolhidos III (Otília Arantes org.), São Paulo: EdUSP, 1998. p. 175-6.

Sua presença atende, tão-somente, ao desejo de veracidade por parte do pintor. Pedro Americo, em carta já citada, revela preocupação ilustrativa, ao registrar o comparecimento do povo à execução, acrescentando-o ao rol de fatos históricos que embasam seu quadro: "*As janellas das casas estão vindo a baixo de tanto mulherio; cada uma apostava com a outra o melhor asseio (luxo)*"[195] , repetindo Joaquim Norberto.

Cândido Portinari (1903-1962) será o primeiro pintor, após 55 anos, a retomar o tema do esquartejamento. Fá-lo-á de maneira literalmente inversa. Em Pedro Americo, o corpo é apresentado realisticamente, não obstante poupar o observador das contrações da morte, do excesso de sangue, dispondo as partes do cadáver de modo a favorecer uma leitura a princípio religiosa, enfatizada pela presença do crucifixo. Há um movimento de ascensão espiritual, quando o olhar do observador desloca-se para a cabeça, no alto. Portinari, por sua vez, faz o corpo esquartejado lembrar mera marionete solta ao chão, com a cabeça largada no plano inferior. Sem qualquer sacralidade, o corpo expressa a dor; escorchado, se esvai em sangue. A exemplo da crítica ao quadro de Pedro Americo, houve quem estranhasse a presença, no painel do pintor de Brodósqui, de "*uma violência, uma crueza que chegavam às raias da falta de boas maneiras*". Parodiando Nelson Rodrigues, Antonio Callado, em defesa do painel, particularmente da cena do esquartejamento, afirmará representar o pintor a "*História como ela é*". [196]

No painel, o povo simples espelha-se na dor do herói. Em gesto vibrante de revolta, uma mulher, quase no eixo central da composição, levanta os punhos avermelhados contra o ar, em movimento oposto aos braços esquartejados e sanguinolentos de Tiradentes. Gesto que se contrapõe à análise de Antônio Bento, endossada por Frederico Morais, quanto à inexistência de reação ante o sacrifício do herói, no interior da narrativa portinariana[197].

---

[195] *Juiz de Fora*. 01 de agosto de 1893.

[196] Citado por Antonio Callado, em roteiro inédito para um vídeo não realizado sobre o painel. http://www.memorial.org.br/paginas/frameobras.html

[197] "*São imagens de impacto visual, talvez excessivamente retóricas. Até então, o povo, sempre presente, não protestava. Estava apenas horrorizado: 'é uma multidão inerme e paralisada', com sua 'mudez majestosa', como afirma Antônio Bento. A sensação que Portinari transmite com essas imagens é de derrota e frustração. Os grilhões que Tiradentes tenta romper no início da narrativa, e que quase não vemos, devido às tonalidades escuras empregadas pelo artista, só serão rompidos, de fato, no final, por um grupo diminuto, imagem muito tímida, diante das multidões que ocupam o painel ao longo da dissertação, sempre abatidas e cabisbaixas. O Brasil que emerge nesta obra é soturno, pesado, expressionista e gótico, é a imagem de um país derrotado e cheio de medo.*" MORAIS, Frederico, "Tiradentes nas artes plásticas brasileiras", in: NEVES, José Alberto Pinto (coord.), *Tiradentes*, Brasília: MEC, 1993, p. 88.

Entretanto, a visão do martírio cristão também está presente no painel de Portinari. O pintor relega à última cena a comunhão religiosa mais efetiva entre povo e herói, ao representar um grupo de retirantes como figuras ao pé da cruz.

2.2.2 Pedro Americo e João Câmara.

Igualmente como encomenda para um projeto de Oscar Niemeyer, o *Painel da Inconfidência*[198], de João Câmara, fora projetado em 1981 e instalado em 1986, no Panteão da Pátria[199], em Brasília.

A narrativa de Câmara desenvolve-se em sete cenas, executadas em preto e branco.

A primeira, *O sacrifício da indústria nacional*, apresenta um dos motivos da conjuração, a proibição de manufaturas na colônia, conseqüência direta e indireta dos tratados de Methuen e Ajuda -assinados entre Portugal e Inglaterra-, cujos nomes aparecem na tela. A indústria é representada, alegoricamente, no corpo de um jovem nu, posicionado na vertical, sobre uma escada de pedra, de olhos abertos, pés e mãos atadas, como um crucificado; morto, com duas espadas cravadas ao peito, perto de uma lamparina. Vêem-se, também no plano superior, antigos teares manuais incandescentes, tecendo triângulos, e típico chafariz das cidades coloniais mineiras.

A segunda cena, *A conjura*, mostra-nos, em torno de uma mesa, seis conjurados. Ao fundo, um enorme Cristo crucificado -lembrando a pintura de Salvador Dali, *O Sacramento da Última Ceia*[200]- e sombras dos conjurados, projetadas pela lamparina sobre a mesa. Os dois eclesiásticos ocupam cada qual a cabeceira da mesa. Estranhamente, o

---

[198] 4 m de altura x 21m de comprimento.

[199] Edificado na Praça dos Três Poderes, em homenagem ao ex-presidente Tancredo Neves, no hall do monumento vê-se o *Mural da Liberdade*, de Athos Bulcão. No primeiro andar, através da luz natural filtrada pelo vitral de Marianne Peretti, destaca-se o Livro dos Heróis da Pátria, com os nomes de Tiradentes, Zumbi dos Palmares, Marechal Deodoro da Fonseca e D. Pedro I. Ao fundo, o *Painel da Inconfidência*, de João Câmara.

[200] *The Sacrament of the Last Supper*, 1955, National Gallery of Art, Washington DC 1955 - Oil, 66"x 105" . Almerinda Lopes, autora de tese de doutoramento sobre a obra de João Câmara, prefere associá-lo a outra obra de Dali, *Cristo de San Juan de la Cruz*, de 1951. LOPES, Almerinda da Silva. *João Câmara: o revelador de paradoxos político-sociais.* São Paulo: EDUSP, 1995. p. 176.

padre Rolim, representado à esquerda –auto-retrato de Câmara-, apóia os pés sobre uma pilha de livros, enquanto Toledo apóia o pé esquerdo sobre um cachorro[201].

Na terceira cena, *Pregação de Tiradentes*, o alferes, a cavalo, segurando um triângulo e a lamparina, prega entre os mineradores, sem que os mesmos interrompam o trabalho. Próximo ao cavalo, em primeiro plano, uma cobra enrolada, alegoria da traição.

Na quarta cena, *Morte de Cláudio Manuel da Costa*, onde o artista reconstitui a escada do interior da Casa dos Contos, deparamos com o corpo seminu de Cláudio, pescoço envolto pelo tecido que o estrangulou, olhos também abertos, na vertical, ao lado da lamparina. Ao fundo, à direita, um eclesiástico desce a escada, enquanto, à esquerda, um militar encontra-se de costas, próximo à porta da cela e do vão da escada, onde o poeta esteve preso.

Na quinta cena, *A farsa*, Câmara apresenta, de forma hilária, o Processo da Alçada, por força do qual os conjurados foram condenados. No plano inferior, uma fieira de bacalhaus secos, com um olho humano de frontal; um inglês e um português dançam, enquanto objetos caem de uma mesa, entre eles a lamparina. No plano superior, os signatários da condenação, sentados, e uma galeria de retratos, com Dona Maria I (rainha de Portugal) ao centro, segurando a corda em laço, que enforcará Tiradentes.

Na penúltima cena, *A forca*, Tiradentes está, resignadamente, no patíbulo, vestindo a alva, com as mangas, finalizadas por nó, a cobrir-lhe as mãos, assemelhando-se a uma veste usada por loucos[202]. O carrasco Ventania coloca-lhe o laço ao pescoço. Uma fila de soldados posiciona-se nos degraus da escada traseira, apresentando cada um deles, na face, apenas um grande olho, como ciclopes mitológicos. Por trás, braços se agitam como sombras. No plano inferior, à esquerda, sobre a escada da frente, machado e serra; ao centro, um padre orando e, à direita, a lamparina que cai.

Na última cena, *O Corpo*, Câmara faz retornar à Vila Rica não apenas a cabeça de Tiradentes, mas todas as partes esquartejadas, fixando-as numa espécie de pórtico, que recorda tanto uma guilhotina, quanto a representação do martírio de San Quintino por

---

[201] Para Almerinda, apoiar os pés sobre a pilha de livros, simbolizaria desprezo à ciência; o cachorro, os instintos. LOPES, Almerinda da Silva. *João Câmara: o revelador de paradoxos político-sociais.* São Paulo: EDUSP, 1995. P. 176.

[202] Almerinda apresenta uma interpretação diferente, segundo a qual as mãos de Tiradentes "*transformam-se num facho de luz.*" LOPES, Almerinda da Silva. *João Câmara: o revelador de paradoxos político-sociais.* São Paulo: EDUSP, 1995. P. 177.

Pontorno[203]. A cabeça está presa a uma haste horizontal, da qual pendem dois ganchos de açougueiro que sustentam o tronco; braços e pernas estão atados às traves laterais, a exemplo de uma crucificação. O pórtico está encravado onde, hoje, encontra-se a estátua de Tiradentes, no centro de Ouro Preto, em escala não proporcional ao restante da cena. A lamparina, totalmente apagada, e o triângulo encontram-se aos pés do pórtico.

A linguagem figurativa de João Câmara revela-se sem as grandes fragmentações e torções expressionistas que a caracterizam, a exemplo da série *Cenas da vida brasileira: 1930-1954*, realizada na década de 70, tornando o painel *Inconfidência Mineira* mais didático, embora não menos crítico. Enquanto Portinari concentra-se na relação herói/povo, Câmara privilegia o desvelamento da dominação colonial, introduzindo as cenas *O sacrifício da indústria nacional* e *A farsa*.

Na *Pregação de Tiradentes*, o contato com o povo, importante para a ação revolucionária, é neutralizado pela indiferença. Pedro Americo, por seu turno, não o expõe como um revolucionário em ação, limitando sua fala ao espaço interno de uma sala, aos ouvidos atentos mas relutantes dos conjurados.

Das sete cenas de João Câmara, três coincidem com a série proposta por Pedro Americo: *A conjura*, *Morte de Cláudio Manuel da Costa* e *O Corpo*.

A conjura, de Câmara, apresenta alguns elementos próximos à concepção de Pedro Americo. O ambiente soturno, com as sombras projetadas na parede, é o mesmo; Tiradentes também está de pé, junto à quina da mesa, gesticulando. Não obstante, em Pedro Americo, o gesto ser incisivo, altivo, enfatizando-lhe a condição de líder militar. Os conjurados, de Câmara, estão mais agrupados, todos em trajes civis; introspectivos, apenas um deles olha para o líder. Tiradentes situa-se entre a lamparina, símbolo da razão[204], e a figura de Cristo crucificado, para o qual a curva do braço esquerdo direciona nosso olhar. O elemento corrosivo da cena, em Pedro Americo, depende da capacidade do espectador

---

[203] Óleo sobre tela, 1515-1518, Museo Civico, Sansepolcro (Arezzo, Itália).

[204] Nas palavras de Câmara: "*A lamparina é inventada. Mas era preciso haver naquele painel um item reiterativo, que acompanhasse a passagem de uns três ou quatro anos de episódio. Então, a lamparina foi escolhida porque ela é um elemento que representa a luz portátil, a luz que transita de painel a painel, a luz que acompanha o espírito da razão, o facho simbólico, enfim todos esses elementos que são elementos de dicção maçônica, das luzes que conformam a visão positiva das revoluções libertárias*". Entrevista concedida em16/01/1987. Reproduzida em LOPES, Almerinda da Silva. *João Câmara: o revelador de paradoxos político-sociais*. São Paulo: EDUSP, 1995. p. 191.

reconhecer Silvério/Judas, ao passo que, em João Câmara, a leitura é mais explícita, por agir a imagem de Cristo como premonição de seu martírio.

Na cena da *Morte de Cláudio Manuel da Costa*, João Câmara parece não viver a dúvida de Pedro Americo, preferindo optar pela versão do assassinato, reforçadora da denúncia contra a opressão colonial. Apresenta, como indícios, o corpo fora da cela contígua ao vão da escada - onde na versão oficial, estaria -, e o militar, de costas, mas com a cabeça, num giro de 180°, dirigindo-se ao espectador, coberta por máscara trágica romana, também utilizada na decoração de sarcófagos. Câmara assim se pronunciou sobre a cena: "*Eu quis criar esse clima de referências históricas presentes e passadas, e a morte de Cláudio Manuel da Costa é um episódio em que isso fica claro. Ele morreu em circunstâncias bastante parecidas com as de Wladimir Herzog. Ambos aparecem enforcados e ninguém sabe dizer se se suicidaram ou foram suicidados*". [205]

João Câmara, a exemplo de Pedro Americo e Portinari, também representa o esquartejamento. É mister frisar: a imagem do corpo desmembrado de Tiradentes só foi concebida pelas artes plásticas, até então, compondo uma narrativa e não enquanto quadro isolado.

Diante de "*O Corpo*", nosso olhar tenta gestaltica e angustiadamente recompô-lo. O artista, ao atar as partes ao pórtico como se crucificado estivesse, permite uma pequena distância entre os membros esquartejados e o tronco, causando-nos desconforto maior, se comparado ao que sentimos ante a forma pela qual Pedro Americo dispõe o corpo de Tiradentes sobre o cadafalso. Na representação de João Câmara, subsiste ainda outra inquietação: as pernas agigantadas dominam o primeiro plano, enquanto o tronco parece fundir-se à paisagem ao fundo, de Vila Rica. Confundimos o movimento das costelas do diminuto tronco e os perfis das montanhas, dificultada a percepção figura e fundo, num painel em preto e branco.

Igualmente, a paisagem do quadro de Pedro Americo, vista através do patíbulo, foi interpretada como desejo do artista oitocentista representar Vila Rica. João Pinto Furtado, ao publicar tese de doutoramento, reproduz o quadro de Pedro Americo, afirmando na legenda: "(...) *Um detalhe revela pequena tentação à qual muitos dos artistas que*

---

[205] ROELS Jr., Reynaldo, "Os Inconfidentes". Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 09 nov. 1986. Cit. por LOPES, Almerinda da Silva. *João Câmara: o revelador de paradoxos político-sociais.* São Paulo: EDUSP, 1995.p.177.

retrataram o tema sucumbiram: as casinhas evocam o familiar cenário das Minas, embora a execução tenha ocorrido no Rio de Janeiro em espaço e cerimônia marcados pela monumentalidade." [206] Dificilmente essa hipótese seria plausível. No rol das obras consultadas por Pedro Americo, encontram-se os já referidos artigos de Miguel Lemos relacionados ao local de execução de Tiradentes. Lemos o descreve como sítio quase ermo, longe do "espaço monumental" que o Rio de Janeiro, na verdade, iria conhecer no século XIX[207]. Tendo em conta o Rio de Janeiro do final do século XVIII e o local de execução, a paisagem pintada por Pedro Americo é perfeitamente verossímil. Por fim, sua paisagem em muito se aproxima da representada na gravura sobre a execução de Tiradentes, publicada na *Revista Illustrada* de abril de 1892, onde, igualmente, vê-se, ao fundo, da esquerda para a direita do observador, o movimento decrescente do perfil de uma elevação topográfica e algumas casas esparsas.

Quanto ao esquartejamento, Câmara se aproxima de Pedro Américo. Ambos representam o martírio cristão e o abandono do herói. Ao contrário de Portinari, Pedro Americo e João Câmara não configuram a liberdade conquistada.

Comparando-se as narrativas, percebe-se melhor o sentido proposto por Pedro Americo. Cândido Portinari privilegia, num momento de avaliação do papel do povo na política brasileira, a inserção social do herói, as diferentes reações ao seu drama: a indiferença dos bem trajados, a dor, a revolta, a comunhão cristã do povo com o seu martírio. João Câmara busca a denúncia do domínio colonial, da repressão, na conjuntura

---

[206] FURTADO, João Pinto. *O manto de Penélope*. História e memória da Inconfidência Mineira de 1788-9. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 128 e.

[207] "*Na época da ezecução de Tiradentes, o Campo da Lampadóza éra, em sua maiór parte, constituïdo por terrenos abértos, pertencentes a ésta chácara, não ezistindo aínda as pártes das ruas do Núncio e Regente, compreendidas entre as ruas da Constituïção e Visconde do Rio Branco (...) Acompanhando nos mapas da cidade, desde 1792 a 1808, a direção dos progréssos das construções dentro do perímetro limitado pelas ruas da Constituïção, Visconde do Rio Branco, Praça da República, e Praça Tiradentes, nóta-se que a edificação começou primeiro nos quarteirões estremos, conservando-se em abandono a quadra contendo o famozo terreno. Finalmente, ésta principiou tambem a receber edificios, mas dos lados para o centro, deixando sempre no meio até os nóssos dias, o pedaço tido como sinistro. Dir-se-ia que todos temião a vizinhança desse lugar que, segundo as idéias da época, era julgado maldito; e que só à medida que o tempo passava, atenuando na nóva geração a lembrança da horroróza sena, é que as edificações se fórão aprossimando do fatídico local, que sómente foi ocupado em 1858, não ainda por uma caza de morada, mas por um estabelecimento industrial*". Miguel Lemos situa, em 1892, o terreno onde foi realizada a execução: n.° 36 da Rua Visconde do Rio Branco. LEMOS, MIGUEL, *Determinação do lugar em que foi supliciado o Tiradentes.* Rio de Janeiro, Apostolado Positivista do Brasil, 1936, p. 27-28.

de crítica ao passado recente, possibilitada pela abertura política[208]. É significativo o fato de Câmara representar os militares, na cena da conjura, com roupas civis, não querendo estabelecer distinção entre os conjurados; fixando a polarização apenas entre brasileiros e portugueses, respectivamente, vítimas e repressores. Pedro Americo, por seu turno, prende-se ao drama íntimo dos personagens, à solidão de Tiradentes, ressaltando a fragilidade intrínseca ao movimento, anterior à denúncia e conseqüente repressão. O artista oitocentista não permite a simbiose entre Conjuração Mineira, Independência e República, ambicionada pelo movimento republicano; não há um final feliz alcançado, posteriormente.

2.2.3 Pedro Americo e Joaquim Pedro de Andrade

A narrativa proposta por Pedro Americo aproxima-se muito do enfoque apresentado por Joaquim Pedro de Andrade, no filme *Os inconfidentes*, lançado em 1972.

O roteiro adota uma cronologia própria. No início, a morte dos personagens principais, Tiradentes, Cláudio, Alvarenga e Gonzaga. Em *flashback*, o espectador acompanha o desenrolar do movimento: reuniões, delação, prisão, interrogatórios, forca e esquartejamento de Tiradentes.

As falas dos personagens baseiam-se nos *Autos de devassa*, no *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meirelles, e nos poemas de Cláudio, Alvarenga e Gonzaga. Documentos e poemas foram citados livremente, compondo-se as falas qual mosaicos. A historiografia disponível na época também foi incorporada ao roteiro. Percebe-se em inúmeras cenas a leitura das obras de Rodrigues Lapa, Eduardo Frieiro, Almir de Oliveira e Carlos Guilherme Mota[209], principalmente no que diz respeito à caracterização dos poetas;

---

[208] "*Por acaso, esse painel encontrou as graças de um período que se pretendia benevolente, que foi o período de 'abertura'. Mas eu duvido que os militares tenham gostado desse painel, porque ele não tem nada a ver com a linguagem dita construtiva, que é apologética. Ele tem em si sementes de violência e sementes de discórdia, que são contrárias à ordem estabelecida. Como nós vivemos numa espécie de embriaguez da Nova Constituição, de aspectos novos do positivismo, de mudanças, esse otimismo acabou por fazer com que essa obra fosse aceita como um mural, o que não é verdadeiro. Então, é uma obra também rebelde ao sentido do convencional, porém, o clima permitiu que ela fosse instalada.*". Entrevista 16/01/1987. Reproduzida em LOPES, Almerinda da Silva. *João Câmara: o revelador de paradoxos político-sociais.* São Paulo: EDUSP, 1995. p. 199.

[209] LAPA, R. *As 'Cartas Chilenas': um problema histórico e filológico*. Rio de Janeiro: INL, 1958; ___(org.) *Obras completas de Tomás Antônio Gonzaga*. São Paulo: Nacional, 1942. ___ Subsídios para a biografia de

assim como a publicação de Joaquim Norberto de Sousa Silva, muito presente na eleição de importantes planos-seqüências[210].

Não é fortuito o privilégio concedido por Joaquim Pedro à obra oitocentista de Norberto. Ambos se mantiveram distantes de um discurso positivo sobre a Conjuração Mineira. Em entrevista, o cineasta definiu seu fio condutor:

> "(...) *o filme está centrado na cadeia. Toda a história da conspiração é vista a partir da cadeia. O que corresponde aliás ao ponto de vista de todos os documentos sobre a Inconfidência. Foi a partir daí que se passou a tratar com mais interesse dos personagens e da conspiração, que não chegou nunca à ação e ficou apenas em reuniões, conversas, discussões*" [211]

Joaquim Pedro propõe uma hierarquia entre personagens. São os intelectuais, haja vista Maciel, que trazem as idéias de liberdade, absorvidas por Tiradentes. Este, no papel de ativista político, as propaga ao povo. O cineasta confere dignidade ao personagem Tiradentes, poupando-o da imagem de falastrão-tresloucado, construída pelo historiador, que, por falar demais, pôs tudo a perder. O Tiradentes de Joaquim Pedro é um homem de ação, prático, determinado, que acredita no movimento. Ineficaz, entretanto. Na película, o povo mostra-se indiferente às suas palavras, ele também não consegue a imprescindível adesão militar; tampouco os letrados lhe dão crédito.

A dignidade de Tiradentes contrasta com a forma por que os intelectuais são apresentados. "*Pusilânimes*", os poetas voltam-se exclusivamente para as idéias. Sem nenhum compromisso prático, afastados do povo, perdem-se em frivolidades. Presos, acusam-se mutuamente. Diante do poder, humilham-se.

Cláudio Manuel da Costa. *Revista do Livro*, 9, p. 7-25, mar. 1958. ___ (org). *Vida e obra de Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: INL, 1960. MOTA, C. G. *Idéia de Revolução no Brasil: 1789-1801*. Petrópolis: Vozes, 1979. OLIVEIRA, Almir de. Gonzaga e a Inconfidência Mineira. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. FRIEIRO, E. *O diabo na livraria do Cônego e outros ensaios*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

[210] A exemplo da apresentação de Tiradentes, quando, ao descer uma ladeira, prega a tropeiros, cruzando com Silvério dos Reis; no encontro entre Tiradentes e Maciel, quando Tiradentes apreende de Maciel a idéia de libertação; no diálogo travado entre Tiradentes e o Tenente-Coronel Francisco de Paula, durante a reunião de 26 de dezembro de 1788; na reação dos conjurados à leitura da sentença; no diálogo entre Tiradentes e o carrasco... RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos*; cinema e História do Brasil. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

[211] "O Tiradentes de Joaquim Pedro" *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 de abril 1972, apud RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos; cinema e História do Brasil*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

Tiradentes, no filme, firma-se como contraponto positivo aos intelectuais; todavia, não morrerá como "patriota", gritando por liberdade. Joaquim Pedro, a exemplo de Norberto, retoma o testemunho de Frei Penaforte e reproduz o comportamento cristão de Tiradentes, que beija os pés do carrasco, vestindo a alva, como o Cristo.

A cena do enforcamento enseja a perplexidade resultante do choque temporal entre passado e presente. Quando o corpo balança no vazio, "cavalgado" pelo carrasco, a câmara, do alto, mostra, ao som de *Aquarela do Brasil*, estudantes, em uniformes atuais, aplaudindo. Aplaudiriam o ativista político, morto por participar de um movimento fadado ao fracasso, a exemplo dos guerrilheiros dos anos 1960-70[212]?

O filme não termina com a cena do enforcamento. Os planos finais conjugam, alternadamente, cenas de um cinejornal – voltado para as comemorações do 21 de abril, em Ouro Preto, na primeira metade da década de 50 -, e a imagem, em *close*, de um pedaço de carne, ensangüentado, sendo cortado a machado, sobre o qual movem-se ávidas moscas[213].

A concretização da violência no estrépido do machado sobre a carne dilacerada é um momento sobremodo importante para a narrativa filmica, por subverter o discurso mitificador do martírio, proclamado pelo cinejornal. Ao final, a imagem da carne, saturada de vermelho, com as renitentes moscas, permanece por mais de dois minutos na tela. Seu efeito é análogo ao de uma pintura: a permanência da imagem concede ao espectador tempo para a reflexão[214].

O esquartejamento, tanto em Joaquim Pedro quanto em Pedro Americo, ao reduzir o corpo à concretude da carne e do sangue, impede que a imagem do herói transite da defesa dos ideais para a glória eterna, que o discurso mitificador alie passado e presente num projeto promissor. Não por acaso, narrativas, que buscam a afirmação de ideais a partir da imagem do herói Tiradentes, suprimem a cena do esquartejamento. As peças teatrais, *Tiradentes* (1939), de Viriato Correa e *Arena conta Tiradentes* (1967), de Augusto Boal e

---

[212] Esta é a tese central de RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos; cinema e História do Brasil.* Bauru, SP: EDUSC, 2002.

[213] Na realidade, a carne com as moscas já fora mostrada, por treze segundos, na cena inicial do filme, como alusão à morte de Tiradentes.

[214] Inevitável a lembrança das palavras de Walter Benjamin: "*A pintura convida à contemplação; em sua presença, as pessoas se entregam à associação de idéias. Nada disso ocorre no cinema; mal o olho capta uma imagem, esta já cede lugar a outra e o olho jamais consegue se fixar.*" "A obra de arte na época de suas

Gianfrancesco Guarnieri, são bons exemplos. Embora pertençam a projetos estéticos e políticos opostos – o teatro popular de caráter educativo ligado à ditadura Vargas e o teatro militante do Teatro de Arena pós 1964-, tais peças necessitam da integridade corpórea do herói para a eternização dos ideais expressos por seus autores [215].

Joaquim Pedro, qual Pedro Americo, evidencia a fragilidade interna do movimento, condenado ao fracasso antes mesmo da delação.

Pedro Americo também estabelece, no planejamento de sua série, uma crítica ao papel dos intelectuais na Conjuração Mineira. Tanto Gonzaga quanto Cláudio são vistos negativamente. Gonzaga, alheio a bordar, e Cláudio, morto, após seu triste interrogatório.

A contrário de João Câmara, Joaquim Pedro opta pelo suicídio de Cláudio. O que vemos é um velho, premido pelo arrependimento de ter, sob interrogatório, comprometido os amigos. O filme também rouba de Gonzaga a altivez. Participa da conjura, entretanto, como os outros, sem nenhuma ação conseqüente. Sua coerência ante os interrogatórios não é ressaltada. Na cena da comutação das penas, Gonzaga encontra-se de joelhos, a exemplo dos demais, agradecendo a clemência da rainha. O enfoque do cineasta quanto a Gonzaga foi criticado por Gilda de Mello e Souza, que, na época do lançamento, escreveu sobre o filme:

> "(...) *O que desejo discutir é por que adotou em relação a Gonzaga um afastamento maior que em relação aos demais protagonistas* (...)
>
> *A resistência inabalável de Gonzaga diante dos inquiridores, durante o ano e meio que durou o processo, tem um significado profundo que não foi posto em relevo pelo filme: representa a crença no poder da inteligência e na força invencível das palavras. Dentre todos os inconfidentes, apenas ele soube manobrar com sangue frio essa arma perigosa de dois gumes, que tanto nos pode salvar como perder* (...) *ao focalizar Gonzaga e Alvarenga, de joelhos diante da rainha – portanto nivelados na mesma atitude covarde – o diretor tomava o comportamento dos poetas como* ***global****, típico dos intelectuais.* "[216]

---

técnicas de reprodução". *Textos escolhidos*. Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. 2.ª ed., São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Os pensadores) p. 25.

[215] Ver: WERNECK, Maria Helena. "Representações do martírio de Tiradentes: a performance da morte em público". *Revista Semear*. Rio de Janeiro, n.° 7, 2002, p. 303-331. O mesmo observa-se em outras peças, por exemplo do *Gonzaga ou a revolução de Minas*, de Castro Alves, drama em 4 atos, 1875, e do *Tiradentes* de Augusto de Lima, 1897 [Drama lírico em 4 atos. Rio de Janeiro: A noite, 1937]

[216] MELLO E SOUZA, Gilda. *Exercícios de leitura*. O baile das quatro artes. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980, p.195 a 209. (Publicado originalmente na revista *Discurso*, n.° 3, São Paulo, 1972). Grifo de Gilda.

Os anos 60 e 70 foram marcados por uma visão crítica ao papel dos intelectuais, como atestam o filme de Joaquim Pedro e a peça de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, *Arena conta Tiradentes*, encenada em abril de 1967. Em vários momentos da peça a crítica é percebida:

"(...)

CORINGA
(Cantando)
E Gonzaga onde está?
Responda quem souber!
CÔRO 1
Fazendo revolução?
CÔRO 2
Será?

CÔRO 1
Conclamando a multidão!
CÔRO 2
Será?
CORINGA
É uma hipótese muito possível
mas quem quiser ao certo encontrar
Junto a Marília vá procurar. (Cantando).
CÔRO 1 E 2
Junto a Marília vá procurar! (Cantando).

(...)

BÁRBARA
Bonito. Vocês gastaram tanto tempo fazendo o dístico que agora só ficou faltando fazer a independência. Se tivessem gasto o mesmo tempo fazendo a Independência, agora só faltaria o dístico.
CÔNEGO
Heliodora, a Bárbara!
ALVARENGA
Não te preocupes, meu anjo. A coisa já está adiantada. As revoluções começam sempre pela cabeça. Depois é que os braços se movem!
BÁRBARA
Se não se perde a cabeça antes!
GONZAGA
Hellás, D. Bárbara está sinistra!
BÁRBARA
Eu só espero que da mesma maneira com que vocês concluíram tão bem a etapa

intelectual da sedição, tenha a braçal o mesmo êxito!

GONZAGA

Esta não depende de nós!

BÁRBARA

Enquanto ficarem aí sentados, claro que não!

(...)

SILVÉRIO

Mêdo coisa nenhuma. Se valesse o risco até que o mêdo a gente enruste. Mas vamos falar com franqueza: já pensou direito em quem está metido nessa rebelião? Um bandinho de intelectuais que só sabe falar. Porque a liberdade... a cultura... a coisa pública... o exemplo do Norte... na hora do arrôxo quero ver. O outro lá comandante das tropas, o que quer mesmo é posição seja na República, na Monarquia, no comunismo primitivo, o que êle quer é estar por cima. Olha velho, dessa gente, a maioria está trepada no muro: conforme o balanço, êles pulam prá um lado. E eu aqui vou nessa? Mas nunca."[217]

Pedro Americo e Joaquim Pedro igualmente representam Tiradentes com dignidade, mas sem acolhimento entre os conjurados. Cineasta e pintor entenderam-no como um homem de ação sem êxito, um mártir resignado, um corpo retalhado.

Em carta endereçada ao Barão do Rio Branco, Pedro Americo sintetiza seu juízo sobre Tiradentes: "(...) *audaz e imprudente conspirador, cujo maior defeito foi ser ignorante das cousas e dos homens de seu tempo, tanto quanto de si proprio.*"[218]

As obras trazidas a cotejo com a série planejada por Pedro Americo, com ela dialogam pelo caráter narrativo e por incorporarem o esquartejamento. Aproximações e distanciamentos as iluminam mutuamente, realçando ao mesmo tempo diversidade e complexidade nas escolhas de cada uma.

Um elemento que surge desse confronto, sobre o qual desejamos apenas fazer uma indagação inicial, refere-se à relação passado e presente, perceptível nas obras citadas. Portinari, quando convidado a pintar o painel para o Colégio de Cataguases, estava retornando do auto-exílio em Montevidéu (Uruguai), após o Partido Comunista ter voltado à clandestinidade. Fora filiado ao Partido e tentara eleger-se por duas vezes, sem sucesso.

---

[217] BOAL, Augusto e GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Liv. Editora Sagarana, 1967. p. 95, 112-3, 125.

O Tiradentes, por ele representado a ouvir a sentença, assemelha-se muito ao retrato do líder comunista Luís Carlos Prestes[219]. No momento em que as massas são incorporadas à cena política, Portinari aproxima povo e herói. Joaquim Pedro, três décadas depois, critica a inoperância da esquerda brasileira no confronto com a ditadura, a partir do isolamento social dos conjurados. João Câmara, por sua vez, aproveita a abertura política dos anos 80 para expor a repressão, associando suicidas ou "suicidados" de dois tempos.

A ligação passado/presente, visível nas obras do século XX, estaria manifesta numa pintura histórica do final do século XIX? Pedro Americo, ao planejar sua série, incorporara algum elemento crítico a seu momento histórico? Invertera ele a leitura dos republicanos, ligando Conjuração Mineira/República, sob a ótica do fracasso, por estar a República tão distante na concretização dos antigos ideais? Ao expor os militares como centro das atenções n'*A mais importante reunião dos conjurados*, num diálogo em que um blefa e o outro é reticente, reportara-se ao início de nossa República? Ao enfatizar negativamente os intelectuais conjurados estaria criticando a intelectualidade brasileira, que tanto menospresa em seu romance *Holocausto*? O corpo esquartejado simbolizaria a pátria, como alguns já propuseram? Tal interpretação corresponderia ao desejo do artista, à manifestação de um inconsciente coletivo ou à retórica de posteriores discursos?

2.3 Um quadro para museu

O quadro *Tiradentes esquartejado* insere-se num paradoxo. Pintado no início da República, retrata seu principal herói sob ótica monarquista. É uma pintura histórica que, por sua natureza, tema e dimensão, destinava-se a ser exposta em espaço público, mas não foi realizada a partir de uma encomenda oficial. Fruto da vontade de seu criador, sua compra pelo Estado dependia da capacidade de atuação do artista no sistema de arte, entretanto, este encontrava-se bastante alterado, dada a mudança de regime político e a desorganização da antiga Academia Imperial de Belas Artes.

---

[218] Florença, 14/11/1892. Arquivo Histórico do Itamaraty. Correspondência particular do Barão do Rio Branco.

[219] MILLIET, Maria Alice, *Tiradentes*: o corpo do herói, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 228-229.

Pedro Americo, ao longo de sua carreira, oscilou entre um comportamento romântico, apresentando-se como um gênio incompreendido, e baudelaireriano, reconhecendo e procurando intervir no incipiente mercado de arte, em particular, no mecenato estatal.

Seus grandes quadros pátrios, originaram-se, em maioria, de sua própria percepção da existência de demanda simbólica concernente aos temas escolhidos. A partir de expressivo capital social, representado por amigos bem posicionados na estrutura de poder, e ampla negociação, ou o artista "impunha" ao Estado a compra de quadros, a exemplo da *Batalha de Campo Grande* e *Pax e concordia*[220] ou "apropriava-se" de encomendas originalmente a ele não destinadas, como *O brado do Ypiranga*[221].

Sua proximidade com o mecenato estatal foi por muitos criticada, estabelecendo-se uma relação perversa: "*será um vencedor da vida, mas nunca um artista vitorioso*" quanto a originalidade e renovação, como diria Gonzaga Duque, no romance *Mocidade Morta*, publicado em 1900[222], enfatizando:

> "*É forçoso atendermos às condições do nosso meio, para avaliar desse mérito (...) surgiu num tempo que o acaso tornou feliz. Não lhe saíram à frente concorrentes temerosos, é ele só, é o único! Há certas épocas que produzem caricaturas de gênios; então na história das artes os casos não são raros. Eis o seu mérito. Por si, o esforço foi pequeno, tudo mais resultou de circunstâncias favoráveis – a falta de concorrência séria, a proteção imperial, a apatia do meio... até a necessidade de vibrar na esmorecida fibra patriótica, concorrendo para o prestígio da monarquia, quando as aspirações republicanas entram no domínio das realidades...*"

Com a República, não mais o *Pintor Histórico da Imperial Camara* [223], Pedro Americo, ao contrário do que dissera Gonzaga Duque, via-se como um *artista vitorioso*,

---

[220] Ver: ROSEMBERG, Liana B. *Pedro Américo e o olhar oitocentista.* Rio de Janeiro: Barroso Edições, 2002.

[221] Ver: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles "Nos bastidores da cena" In: ____ e MATTOS, Cláudia Valladão de. *O brado do Ipiranga.* São Paulo. EDUSP, 1999.

[222] Fala do personagem Camilo sobre Telésforo (Pedro Americo). DUQUE, Gonzaga. *Mocidade Morta.* São Paulo: Editora Três, 1973, p. 128 e 111. (Grifos do autor). Gonzaga Duque julga a obra de Pedro Americo a partir de critérios a ela exteriores. Para o crítico, o pintor não renova, não apresenta uma pintura original, não forma uma escola... não sendo um artista moderno e, consequentemente, um artista vitorioso.

[223] Assim nomeado pelo Imperador Pedro II, em 04/06/1872. ROSEMBERG, Liana B. *Pedro Américo e o olhar oitocentista.* Rio de Janeiro: Barroso Edições, 2002. p. 28.

por "*ter emancipado a pintura brasileira*"[224] pelas obras que fizera, mas não um *vencedor da vida*, pela falta de reconhecimento do governo de seu país.

Para o artista, a República: "(...) *proscreveu a pintura historica, a grande pintura nacional, que já havia produzido, quando ella foi proclamada, algumas páginas que não temem confronto com as melhores dos tempos modernos.*"[225] Assim como, abandonou os artistas, mesmo aqueles reconhecidamente republicanos: "*Onde estão os nossos artistas; emigraram?* (...) *Onde estão Decio Villares e Aurelio de Figueiredo, que a Republica não os vê e o publico não distingue encarregando-os de trabalhos de significação patriotica? Estão desanimados ou retridos deante da indiferença geral* (...) " [226]

Pedro Americo buscará outra forma de ativar o mecenato estatal. Eleito Deputado pela Paraíba[227], propôs a criação de uma Galeria Nacional, desvinculada da Escola de Belas Artes, na sessão da Câmara dos Deputados do Congresso Nacional de 15 de julho de 1892[228]. O projeto objetivava que o Estado abrigasse, conservasse e adquirisse obras artísticas de mérito. De acordo com o artigo 3°: "*O seu caracter é essencialmente nacional, sendo por isso preferidas, nas novas acquisições, aquellas producções de arte que representarem brazileiros illustres, factos importantes da historia patria, ou paizagens e scenas caracteristicas do Brazil.*" [229] Os exemplos do Museu Histórico de Versailles, criado por Louis Philippe, em 1837, para celebrar "*toutes les gloires de la France*", e da

---

[224] Carta de Pedro Americo ao Barão do Rio Branco. Florença, 25/11/1902. *Correspondência*, Lata 812, Maço 4, Pasta 14, Arquivo Histórico, Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro.

[225] Sessão de 25/07/1892. FIGUEIREDO, Pedro Americo de. *Discursos*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1892, p. 27

[226] Sessão de 25/07/1892. FIGUEIREDO, Pedro Americo de. *Discursos*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1892, p. 28.

[227] Sua ação parlamentar foi discreta, atendo-se a assuntos culturais. Além da Galeria Nacional propôs a criação de três universidades e de um Teatro Nacional, assim como uma lei sobre propriedade artística e literária e os direitos autorais.

[228] Na verdade, essa idéia fora concebida já a algum tempo, como se percebe na carta de Pedro Americo dirigida ao Barão do Rio Branco, de Florença, datada de 08/08/1890: "(...) *Acabo de ler a sua prezada carta de 5 do corrente, e applaudo a sua idéa – que já era minha, desde a proclamação da Republica - de se converter em Galeria Nacional a praça de S. Christovão. Á respeito da creação dessa Galeria Nacional, e de outras instituições artísticas, já remetti ao Dr. Benjamim Constante em esboço do plano, comprehendendo a organisação do ensino das bellas artes no Brasil. Não sei se já encontrarei feita a reforma da Academia segundo o meu plano, porém espero poder realisar grande parte de minha idéa* (...)".*Correspondência*, Lata 812, Maço 4, Pasta 14, Arquivo Histórico, Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro.

[229] Sessão de 15/07/1892. FIGUEIREDO, Pedro Americo de. *Discursos*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1892.

Galeria Nacional de Arte Moderna, de Roma, constituída, em 1883, pelo recente estado unificado italiano, certamente constituíam fortes referências ao pintor-deputado[230].

Na defesa de seu projeto, Pedro Americo enfatizara a aquisição de novas obras, a abertura do Estado à produção artística:

> *"Mas não é sómente sob a luz dos interesses da intelligencia e do amor patrio, que um museu nacional de pintura e esculptura deve ser encarado; ha ahi cousa mais positiva a considerar, e vem a ser a collocação das producções dos nossos compatriotas de talento.* (...)
>
> *Si a arte hoje não tem patria entre nós, deverá tel-a quando no theatro, na galeria, no palacio publico, ou na habitação particular houver logar e acceitação para as producções do engenho.* (...)
>
> *Porque, senhores, sem essa acceitação, sem a collocação dos productos da intelligencia, não é possivel conceber producção nem productores. Isto é uma lei economica quasi de simples intuição.*
>
> (...)
>
> *De que serve, pois, educar um artista, entreter no espírito dos moços predestinados illusões tão grandes, subvencianar uma ou muitas instituições de ensino especial da materia, quando nos recusamos a considerar e a presar a titulo de objecto digno da nossa estima e do apreço publico o producto do talento artistico?"* [231]

É possível que Pedro Americo tenha concebido, inicialmente, a série da Conjuração Mineira visando a futura Galeria Nacional. Na carta em que o Barão do Rio Branco lhe apresenta informações sobre o movimento de Minas, há uma interessante alusão à idéia de outro quadro histórico, indício de estar o pintor arrolando temas e esperançoso quanto à ampliação de seu mercado: "*Mas, por quem é, não abandone o bellissimo assumpto da entrada do exercito libertador no Recife, depois da capitulação dos Hollandezes. Para esse*

---

[230] "*A França, como a Suissa, como a Italia, como a Allemanha, e como já começa a fazer a America do Norte, não tem somente galerias e museus historicos nas suas grandes cidades, como Paris ou Lyon, Marselha ou Bourdeaux, ella os tem no Havre, em Orleans, em Saint Germain, em Cette e até em Blois. Pois é possivel que os seus estadistas, os seus governos e os seus parlamentos, os quaes não cessam de promover a expansão da alta cultura do espirito, estejam cégos ou illudidos ácerca dos resultados praticos de semelhantes instituições?* " Sessão de 18/07/1892. FIGUEIREDO, Pedro Americo de. *Discursos*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1892. p. 21

[231] Sessão de 18/07/1892. FIGUEIREDO, Pedro Americo de. *Discursos*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1892, p. 21. Sessão de 25/07/1892. FIGUEIREDO, Pedro Americo de. *Discursos*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1892, p. 28.

quadro ha documentos mais completos, graças aos Hollandezes, e o assumpto deve inspiral-o, como a Rendição de Breda inspirou ao grande Velasquez." [232]

Entretanto, apesar de rumores sobre negociações entre Pedro Americo e o governo, em torno da aquisição do quadro, esta não se concretizou. A venda da obra à União era impedida por preceito constitucional, dada à sua posição de deputado[233]. Também o projeto de criação da Galeria Nacional não foi adiante, concretizando-se apenas em 1937, com a fundação do Museu Nacional de Belas Artes.

Há, igualmente, a possibilidade de Pedro Americo ter almejado expor o quadro *Tiradentes esquartejado* na Exposição Universal de Chicago, realizada em comemoração aos 400 anos da descoberta da América, entre maio e outubro de 1893. Entretanto, o artista conseguiu participar apenas com o quadro *O Brado do Ypiranga,* após tumultuada negociação com a comissão responsável pela construção do Monumento do Ipiranga, que já havia vetado o envio da obra à Exposição Universal de Paris, de 1889 [234].

Sobre a participação de Pedro Americo na Exposição Colombiana de Chigado alguns aspectos chamam a atenção. *O Brado do Ypiranga* não foi exibido no palácio das Belas Artes. Ali a exposição parece ter sido marcada por uma outra visão da arte brasileira. Levando-se em conta os artistas apontados por William Walton - em sua analisa sobre a arte apresentada pelos diversos paises no palácio das Belas Artes - como nossos principais representantes, Rodolpho Bernardelli (1852-1931), Henrique Bernardelli (1858-1936), Insley Pacheco (?-1912), Pedro Weingartner (1853-1929) e Modesto Brocos (1852-1936), assim como as obras reproduzidas em seu livro, *Maternidade, Interior do Empório* e *Engenho de mandioca,* percebesse a valorização da paisagem e cenas do cotidiano, condizentes com o naturalismo internacional em voga[235]. A presença do quadro de Pedro Americo em Chicago só é atestada por outra publicação, *The book of the fair* de Hubert Howe Bancroft, que o enumera juntamente com as telas *Tiradentes*, de Aurélio de

---

[232] Carta do Barão do Rio Branco a Pedro Americo, Paris, 10/11/1892, seguida por um apêndice de notas. Arquivo Particular da família Montesi, bisnetos de Pedro Americo, Florença.

[233] OLIVEIRA, J.M. Cardoso de. *Pedro Américo sua vida e suas obras*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943, p.178

[234] Terminada a pintura da tela em 1888, a mesma foi enviada de Florença ao Brasil, permanecendo enrolada e encaixotada até 1895, no aguardo da conclusão das obras do Monumento do Ipiranga, onde deveria ser instalada. Sobre a participação na Exposição de Chicago ver carta do Barão de Ramalho dirigida à comissão encarregado do Pavilhão Brasileiro, datada de 19 de setembro de 1892. Coleção Barão de Ramalho, códice 1429, Museu Paulista – USP.

[235] WALTON, William., *World's Columbian Exposition* (Art & Architecture). Philadelphia: G. Barrie, 1893.

Figueiredo, e *Deodoro* de Henrique Bernardelli, assim como paisagens de Antônio Parreiras e Insley Pacheco, integrando o palácio do governo brasileiro[236]. A referência de Bancroft permitiu-nos esclarecer esse ponto nebuloso da biografia de Pedro Americo. *O Brado do Ypiranga,* realmente, não integrou a exposição no palácio destinado às Belas Artes, o que levou alguns autores a contestar sua participação em Chicago[237], ele se apresentou no palácio do governo brasileiro, restringindo seu papel ao da memória nacional.

Se em Chicago as obras históricas não foram muito valorizadas, tem-se a impressão que a comissão organizadora brasileira também colocou obstáculos à essa temática. O *Jornal do Brasil*, de 12 de outubro de 1892, noticiou um certo mal estar de alguns artistas, dentre eles Pedro Americo:

> *"Os srs. Pedro Américo de Figueiredo, Aurélio de Figueiredo, Vítor Meireles, Antônio Parreiras e Pedro Peres, distintos pintores nacionais, reclamaram ontem, perante o Sr. vice-presidente da República, contra alguns critérios estabelecidos pelo chefe da seção de belas artes da Comissão Promotora da Representação Industrial e Artística do Brasil na Exposição de Chicago. Os*

---

[236] *"In addition to the Brazilian collection in the palace of Fine Arts there is one of equal merit in the government building, including Pedro Americo's famous painting of the 'Proclamation of Brazilian Independence' by the emperor in 1822. 'Tiradentes', by Aurelio de Figuerdo, represents the execution of this proto-martyr of Brazil. Antonio Parreiras has three canvases, one of which is a 'Panorama of the City of Nictheroy'. Insley Pacheco has a number of landscape views, most of them from the neighborhood of Rio Janeiro, whose harbor is the most picturesque in the world. Among portraits is one of General Deodoro by Henrique Bernardelli, and by Girardet is a medallion of Benjamin Constant, leader of the revolution by which Dom Pedro was deposed". BANCROFT, Hubert Howe The Book of the Fair: an historical and descriptive presentation of the world's science, art, and industry, as viewed through the Columbian Exposition at Chicago in 1893, designed to set forth the display made bythe Congress of Nations, of human achievement in material form, so as to more effectually to illustrate the profess of mankind in all the departments of civilized life. Chicago, San Francisco : The Bancroft Company, 1893. 10 v. p. 917-8.* ***Tradução:*** *"Além da coleção brasileira do Palácio de Belas Artes, há uma de igual valor no Palácio do Governo, incluindo a famosa pintura de Pedro Américo intitulada 'A Proclamação da Independência do Brasil' pelo imperador em 1822. 'Tiradentes', de Aurélio Figueiredo, representa a execução deste protomártir do Brasil. Antônio Parreiras tem três telas, uma delas é um 'Panorama da Cidade de Niterói'. Insley Pacheco possui uma série de paisagens, a maioria delas de áreas circunvizinhas do Rio de Janeiro, cujo porto é o mais pitoresco do mundo. Dentro os retratos, há um do General Deodoro, feito por Henrique Bernadelli, e um medalhão de Benjamim Constant, líder da revolução que depôs Dom Pedro, que foi feito por Girardet." BANCROFT, Hubert Howe.The Book of the Fair: uma apresentação histórico-descritiva da ciência, arte e indústria mundiais, na visão oferecida pela Exposição Columbia de Chicago em 1893, idealizada para divulgar a apresentação feita pelo Congresso das Nações sobre a conquista humana em termos materiais, de forma a ilustrar de maneira mais eficaz o comprometimento da humanidade com todos os aspectos da civilização. Chicago, São Francisco: The Brancroft Company, 1893. 10 v. p. 917-8*

[237] A autora Liana B ROSEMBERG contextou a participação de Pedro Americo na exposição de Chicago, exatamente por não ter encontrado a comprovação documental que agora dispomos. *Pedro Américo e o olhar oitocentista.* Rio de Janeiro: Barroso Edições, 2002, p. 71.

artistas manifestaram-se particularmente contra a disposição que torna inapeláveis as escolhas de obras nacionais e alegaram que, sendo o senhor Rodolfo Bernardelli o único membro da seção referida, ficariam os pintores submetidos ao julgamento irrecorrível de um escultor, a quem falta, portanto, 'competência de constituir-se juiz único e infalível da classe de pintores'."

Malgrado as idiossincrasias pessoais, os *distintos pintores* que se sentiam inicialmente excluídos, Pedro Américo de Figueiredo (1843-1905), Aurélio de Figueiredo (1854-1916), Vítor Meireles (1832-1903), Antônio Parreiras (1860-1937) e Pedro Peres (1850-1923), não apenas coincidentemente, dedicavam-se à pintura histórica. Eles conseguiram, por fim, expor seus trabalhos, mas não no Palácio das Belas Artes, como atestou o próprio Rodolpho Bernardelli em carta a Modesto Brocos: "*En el espacio que pude otener estam tus trabajos les de Enrique, Amoedo, Almeida, Visconti, Weingartner, Batista, Fiusa. Los de Pedro Americo, Meirelles, Parreiras, Aurelio, Peres estam em Pavillon el qual no tiene grande luz.*"[238]

Voltando nossa atenção ao *Tiradentes esquartejado*, é possível que Pedro Americo tenha objetivado dar a seu quadro visibilidade digna a uma grande obra: a consagração de um museu nacional ou de uma exposição internacional. Entretanto, o momento era outro. A pintura histórica perdia sua *convicção coletiva*[239]. Ao contrário dos grandes projetos, dos ícones fundadores da nacionalidade, a República Federativa lhe dará uma função decorativa, restringindo-a ao interior dos palácios de governo[240] , a um público muito mais restrito e a heróis menos aclamados.

Ao final deste capítulo, uma pergunta persiste: o que leva Pedro Americo a propor à República uma narrativa que enfatiza o fracasso da Conjuração Mineira, culminando com a representação de seu principal herói aos pedaços e, ao mesmo tempo, pensá-lo exposto num

---

[238] Carta de Rodolpho a Modesto, Chicago, 05/07/1893. Arquivo da família de Modesto Brocos, consultado no MNBA.. Agradecemos a Mônica Xexéu o acesso a essa documentação.

[239] COLI, Jorge. "Depois do Império: música e artes plásticas". *ArtCultura*. Uberlândia: UFU, v. 5, n.°6, jan.-junho de 2003, p. 16.

[240] Alguns anos após, em 1896, por exemplo, Decio, Aurélio e Parreiras seriam convidados para participarem da decoração do Palácio do Governo Federal (Palácio do Catete). ALMEIDA, Cícero Antonio F. *Catete, memórias de um palácio.* Rio de Janeiro: Museu da República, 1994. Antonio Parreiras será responsável, ao longo de trinta anos, por dezesseis encomendas oficiais do Pará ao Rio Grande do Sul. SALGUEIRO, Valéria. "A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República." *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, n.° 30, 2002, p. 16.

espaço celebrativo da história nacional? Apontar como resposta a leitura feita pelo artista da obra de Joaquim Norberto, ou sua anterior vinculação com a monarquia, embora fundamental, não esgota a complexidade do problema.

A resposta à questão acima extrapola as condições nacionais de produção da obra e exige sua inserção nos dilemas da pintura histórica internacional do período, como veremos mais a diante.

Capítulo 3

O enfraquecimento do herói na pintura histórica brasileira

Não educados para as sutilezas do século XIX, tendemos a homogeneizar a pintura histórica, percebendo-a numa relação biunívoca: se representa um herói, se é fruto de uma encomenda, ou se está num museu, lugar celebrativo da memória nacional, necessariamente nos apresenta uma visão oficial do personagem. A leitura da legenda com o seu nome é suficiente para que procuremos na tela um discurso afirmativo, tornando-nos insensíveis aos ruídos de comunicação, à sobreposição de sentidos.

Como as obras não se dão a conhecer ao primeiro olhar, principalmente a olhares não-contemporâneos, não formados no mesmo substrato cultural, não-detentores dos códigos necessários à sua compreensão imediata, é preciso um mergulho lento e profundo.

Neste capítulo, iremos, através de análises específicas, demonstrar que *Tiradentes esquartejado*, ao apresentar o herói fragilizado, não é exemplo único na pintura de Pedro Americo ou na produção brasileira. Todavia se impõe ver além das legendas.

3.1 A pintura histórica de Pedro Americo e o lugar do herói

Partimos da hipótese de que *Tiradentes esquartejado* (1893) não realiza um discurso afirmativo sobre o herói executado por crime de lesa-majestade, em 1792. A tela denuncia não apenas a violência do domínio colonial, mas a própria fragilidade do movimento de

sedição, a Conjuração Mineira (1789). Concretamente seus membros não mais fizeram que reuniões e planos para uma independência não realizada, dispersando-se face ao primeiro obstáculo, antes de sua denúncia e prisão.

Tiradentes esquartejado não fora inicialmente concebido como tela isolada, mas no bojo de uma narrativa composta por cinco quadros, estruturada como tragédia, culminando com a punição a um herói, que erra ao confiar em demasia nos companheiros de sedição. O esquartejamento não é visto apenas como elemento da cruel retórica do antigo regime, tão bem analisada por Foucault, antes como testemunho do fracasso do herói.

Entretanto, a problematização da figura do herói não se circunscreve ao *Tiradentes esquartejado*, presentificando-se nas demais obras históricas de Pedro Américo, fazendo-se necessário analisá-las sob essa ótica. Em sua produção de quadros históricos pode-se destacar duas vertentes: uma, consubstanciada pela tela *Independência ou Morte* (1887-1888), comemorativa da proclamação da Independência brasileira, e outra, pelas telas relativas à Guerra do Paraguai, *Batalha de Campo Grande* (1871) e *Batalha de Avahy* (1872-1877), assim como pelo próprio *Tiradentes esquartejado* (1893).

3.1.1 *Batalha de Campo Grande* (1871)

Nas telas sobre a Guerra do Paraguai[1], o herói não se encontra claramente definido.

Na *Batalha de Campo Grande* [2], sua primeira tela histórica, o artista coloca-se ante a missão de apresentar um episódio, em que se sobressai D. Gaston de Orléans (Conde d'Eu e príncipe consorte) como comandante-em-chefe das forças brasileiras, no final da Guerra do Paraguai. Pedro Americo escolhe a cena da última grande batalha da guerra, ocorrida em 16 de agosto de 1869, quando os paraguaios, após serem perseguidos, contra-atacam, colocando em perigo a vida do Conde d'Eu [3]. O pintor representa o momento

[1] A Guerra do Paraguai ou da Tríplice Aliança (Brasil, Argentina e Uruguai contra o Paraguai), ocorreu entre 1865 e 1870, terminando com a derrota do Paraguai.

[2] 530 x 332 cm. , óleo sobre tela, 1871, Museu Imperial de Petrópolis.

[3] Como se pode ler no diário do Visconde de Taunay: "*Segunda –feira, 16 agosto* (...) *Era então meio dia. Sua Alteza estava debaixo do fogo de artilharia e fuzilaria, tendo feito espalhar o seu estado maior que, em grupo, havia por vezes attrahido a attenção dos adversarios* (...) *Sua alteza, sem demora, seguiu atraz e, quando se tornava mais renhido o combate junto a uma fileira de carros, passou por seu turno o ribeirão. Entretanto, tanto um batalhão paraguayo que se havia atirado n'um capão para escapar da nossa cavallaria,*

preciso em que um ajudante-de-ordens procura protegê-lo, segurando-lhe as rédeas do cavalo, impedindo-o de prosseguir.

Assim o quadro é descrito no catálogo da exposição de 1872:

> *No alto e ao mesmo tempo no vertice da pyramide formada pelas figuras principaes, está Sua Alteza, cujo cavallo é rigorosamente soffreado pelo Capitão (hoje Major) Almeida Castro, que já traz ferida a mão esquerda, e o animal que cavalga prestes a sahir do combate.*
> *A' direita do Conde, o Coronel de engenheiros Dr. R. Enéas Galvão, brada ao Capitão Almeida Castro largue as redeas que tem presas, dando-lhe ao mesmo tempo voz de prisão por ordem de Sua Alteza.*
> *No fundo, e no mesmo plano vertical que passa pelos olhos do observador e pela dextra do General em chefe, vê-se o Major Benedicto de Almeida Torres; e um pouco á frente, mais á esquerda do observador, o Capitão (hoje Major) de Engenheiros Dr. A. E. Taunay, tendo em sua retaguarda o Tenente Coronel Moraes e mais além o clarim-mor do exercito, que tambem é retrato.*
> *Na extrema esquerda vê-se, na parte superior do quadro, o Capitão de mar e guerra João Mendes Salgado, precedendo um corpo de infantes, que carrega corajosamente por cima da macega incendiada; na parte inferior o venerando Frei Fidelis d'Avila, em cujos braços expira exangue o bravo e jovem Capitão Arouca, ferido de uma bala paraguaya.*
> *A' direita do painel, e um tanto ao longe, avista-se o General Pedra em luta com o barbaro que tentara perpassal-o com a lança; mais ao longe, no terceiro e quarto planos, Brasileiros e inimigos na mais encarniçada luta; e um pouco á frente do Pedra, quasi no primeiro plano, muitos inimigos, que resistem, ou fogem aos golpes dos nossos soldados.*
> *As figuras paraguayas foram tiradas, mais ou menos esactas, mais ou menos modificadas pelas exigencias da composição dos muitos prisioneiros, e outros paraguayos, que estiveram nesta capital. Os uniformes e as armas brasileiras, bem como todos os objectos paraguayos, foram fielmente copiados do natural. (Para maiores esclarecimentos, consultem-se as primorosas descrições, apreciações ou analyses do painel, que correm impressas.)*[4]

O quadro não é fruto de uma encomenda. Pedro Americo aproveita o entusiasmo nacionalista provocado pela vitória na guerra, para produzir uma obra sobre o tema. O governo já encomendara a Victor Meirelles, professor de pintura histórica na Academia Imperial de Belas Artes, dois quadros comemorativos aos feitos da Marinha, *Passagem de*

---

reformara-se e com tal furia carregára sobre um dos batalhões atacantes que certa vacillação e mesmo desordem manifestou-se, ficando por instantes em risco maior a vida do general em chefe." TAUNAY, Visconde de. *A campanha da Cordilheira – Diário do Exército*. Ed. Cia Melhoramentos, São Paulo, 1926, 1 vol. P. 198 a 199.

[4] *Catalogo das obras expostas no palacio da Academia Imperial das Bellas Artes em 15 de Junho de 1872* – Rio de Janeiro. Typographia Nacional. 1872, p. 23-24.

Humaitá e *Combate naval do Riachuelo*. Entretanto não havia encomendas relativas à participação do Exército. Seus principais protagonistas se fizeram perpetuar em retratos particulares, na ausência de grandes telas alusivas às conquistas coletivas[5]. Habilmente, Pedro Americo parece ter desejado conseguir o apoio de dois importantes seguimentos para a aceitação de seu quadro: a família imperial e o Exército. Ao mesmo tempo em que destaca a ação do Exército, representa a polêmica figura do Conde d' Eu - nomeado comandante das forças brasileiras, quando Caxias deixara o campo de batalha, considerando este a guerra já vencida. Terminado o quadro, o artista o expõe em seu ateliê, situado na AIBA, com eficiente estratégia publicitária, divulgando opúsculos[6] e cartas favoráveis à obra, assim como uma biografia escrita por seu amigo de infância, Luis Guimarães Jr. Graças à visibilidade adquirida por seu trabalho, Pedro Americo consegue vendê-lo ao Ministro da Guerra[7], Barão de Jaguaribe, em 28 de janeiro de 1872, por 13.000$000 (treze mil contos de réis)[8].

Batalha e tela foram comentadas pelo Visconde de Taunay (1843-1899), em suas memórias:

> *"Depois da carga da brigada Hipólito e amortecido o fogo da bateria paraguaia, foi o passo varado pelos nossos que assaltaram à baioneta as oito peças. Tomaram-nas, após não pequena luta, corpo a corpo, e as foram atirando*

---

[5] Sebastião Ferreira Soares (1820-1887), sob o pseudônimo de Arseos, expõe, no intuito de contradizê-la, uma idéia interessante para a não encomenda de uma obra sobre as conquistas do exército: "A opinião publica propaga que a mesquinha intriga politica que nos desune e enfraquece, e que actuou no espirito do governo para não encarregar a outro artista de representar sobre a téla as memoraveis batalhas pelejadas nos campos paraguayos, porque em sua quasi totalidade os heróes que mais se distinguiram pertencem ao partido liberal; poderá ser que essa causa tivesse influido no espirito do governo, mas nós não a aceitamos (...)"
ARSEOS. Analyse esthetigraphica do quadro de um episodio da Batalha de Campo Grande planejado e executado pelo Dr. Pedro Americo de Figueiredo e Mello... Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1871, p.45 e 47.

[6] São os opúsculos: ARSEOS. *Analyse esthetigraphica do quadro de um episodio da Batalha de Campo Grande planejado e executado pelo Dr. Pedro Americo de Figueiredo e Mello, lente da cadeira de esthetica da Academia das bellas artes do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1871.VASARI, Giorgio. *Analyse critica da Batalha de Campo Grande e do Combate de Riachuelo dos distinctos mestres Dr. Pedro Americo e Comm.dor Victor Meirelles.* Rio de Janeiro. Typographia Universal de Laemmert, 1872. HUDSON, Octaviano. *Pedro Americo pintor de batalhas, descripção do quadro historico da batalha de Campo Grande.* Rio de Janeiro, Henrique Brown e João de Almeida edictores, 1871.

[7] Em seu opúsculo, Sebastião Ferreira Soares, Arseos, aponta para o interesse de Pedro Americo seduzir o ministério da guerra como possível comprador para o seu quadro. ARSEOS. *Analyse esthetigraphica do quadro de um episodio da Batalha de Campo Grande planejado e executado pelo Dr. Pedro Americo de Figueiredo e Mello...* Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1871. Neste ponto estamos em total acordo com o que escreveu Vladimir de Oliveira a partir do texto de Arseos sobre as estratégias utilizadas por Pedro Americo. OLIVEIRA, Vladimir Machado de. "*Do esboço pictórico à rotunda dos dioramas: a fotografia na pintura das batalhas de Pedro Américo*", São Paulo, 2002 (Departamento de História da USP).

[8] Fato divulgado em vários jornais, a exemplo do *Correio do Brasil*, 25/01/1872 e da *República*, 28/01/1872.

à água, cujo volume ainda mais cresceu nesse ponto, atravancado de grande número de cadáveres, carros, carrêtas e bois mortos.

Foi quando o Conde d' Eu por seu turno transpôs o ribeirão e, apenas do outro lado, correu gravíssimo perigo.

Um batalhão paraguaio, reformado a borda do mato, de lá saiu com terrível fúria e caiu sôbre um corpo de infantaria atrás de cuja linha singela então nos achávamos.

Êste não resistiu ao ímpeto inimigo e debandou, deixando-nos absolutamente sem proteção. Vi-me perdido. O Conde d'Eu sacou da espada, no que todos o imitamos e pusemos os cavalos a galope, indo ao encontro da carga. Aí, porém, outro batalhão nosso, em desapoderada marche-marche, pôde a tempo repelir o ataque, encurralar os paraguaios, de novo, junto à beira do mato, onde o fuzilou com a maior energia.

Isto é que constitui o episódio do quadro de Pedro Américo, intitulado Batalha de Campo Grande, inverossímil, sem dúvida, nas posições forçadas, impossíveis até dos cavalos representados mas onde o risco foi, na realidade, muito grande para os que lá figuram.

O Príncipe montava bonito cavalo rosilho, animal porém, muito manso, dócil e calmo, no meio do fogo e que nunca se lembraria de empinar-se todo, tomando visos de verdadeiro repuxo, como imaginou o pintor. O capitão de voluntários, Almeida Castro pegou, decerto, no freio do animal, para embargar o passo ao Conde d' Eu; mas, se bem me lembro, estava então a pé e não cavalgava o fogosíssimo e agauchado bucéfalo desenhado no grande painel, pertencente hoje à Escola Militar da Praia Vermelha.

Enfim exagerações de artista. Nem lá havia frade algum, pois frei Fidelis de Avola se achava neste momento, no Estado-Maior do general Vitorino, Barão de São Borja.

Daquele segundo corpo de Exército eram os tiros que ouvíamos a cada vez mais próximos a nos anunciarem o final da vitória, após dia tão longo e cansativo, o triunfo da última das batalhas de tôda a guerra do Paraguai. Depois dela, com efeito não se deram senão combates parciais e tiroteios, cada vez menos renhidos até ao último de Aquidabanigui, em que foi morto Solano Lopez.

Assim se haviam passado as coisas."[9]

Intui-se nas palavras de Taunay, além de certa aversão às *exagerações de artista* presentes na cena, a valorização do momento anterior ao retratado por Pedro Americo, quando, no seu dizer, "*O Conde d'Eu sacou da espada, no que todos o imitamos e pusemos os cavalos a galope, indo ao encontro da carga*"

Em carta ao artista, Alfredo Taunay chegou a sugerir a mudança do episódio a ser imortalizado:

---

[9] TAUNAY, Visconde de. *Memórias*, São Paulo, Edições Melhoramento, s/d., p. 359.

"Curugnaty 22 de Dezembro de 1869
Amigo Pedro Americo
(...)
Aconselho lhe que tome o episodio da transposição do passo, não só pela variedade que V. nos incidentes poderá dar ao quadro, como porque o primeiro escolhido por V. sera _____(ilegível) *reproducção de duvidas successivas, pois que todos a cada instante continham o principe.*
(...)
O amigo distante
Alfredo Escragnolle Taunay" [10]

A escolha, por si só, do momento em que os ajudantes impedem o avanço do comandante não nos parece muito favorável à construção de uma imagem grandiloqüente para o conde, o que foi percebido e questionado por militares a quem Pedro Americo solicitou ajuda na reconstituição de detalhes da batalha, a exemplo de Taunay. Entretanto, o que mais chama a atenção não é o rompimento da hierarquia, o fato dos comandados conterem o ímpeto do comandante, mas a forma como este último é representado.

Na composição do quadro, o artista utiliza, para o grupo do Conde d'Eu e seus ajudantes, a estrutura piramidal, tradicionalmente empregada visando destacar um personagem. Paradoxalmente, a figura esguia do conde está quase sem volume, não emanando dela nenhuma energia; a autoridade máxima das forças brasileiras está inteiramente nas mãos dos ajudantes. Fato percebido por Gonzaga Duque, um dos principais críticos atuantes no período, que se indaga:

...Creio que mais criteriosamente teria procedido a crítica se censurasse a posição afetada e muda em que o pintor colocou o herói do combate. Ai, sim, existe defeito. Américo procurando destacar do grupo a figura do príncipe deu-lhe o aspecto de um manequim vestido. A cabeça é muda, nenhuma contração dos músculos da face indica o heroísmo, ou a resolução; o seu olhar nenhuma relação tem com o que se passa; gesto do braço direito é duro e inexplicável, no entanto a figura de Almeida Castro é soberba, o seu rosto exprime coragem e audácia, a mão que agarra o freio do corcel montado pelo marechal é de um desenho correto, e tanto cavaleiro como cavalo formam um todo admirável pela fidelidade de desenho, pela verdade de expressão.

Um lapso de revisão em uma obra-prima é o desaparecimento de uma insignificante estrela no firmamento.

[10] Pasta M149, Arquivo, Museu Imperial de Petrópolis.

Nada vale.

Dirão muitos; mas se esta figura não representasse o ápice do grupo dominante, porque aí é preciso pôr em prática o ditado – na guerra como na guerra, já que o artista foi convencionalista, sejamos também convencionalistas no convencionalismo.

O grupo principal deve ser perfeito, particularmente, na primeira figura.

E foi aí, precisamente, que o artista vacilou" [11]

A idéia de manequim também está expressa no texto de outro articulista da época, Luiz Barbosa:

" (...) *No centro do quadro destaca-se a figura do general em chefe, em que com a preoccupação da semelhança, permitta-se-nos dizê-lo, e pelo facto de tê-la conseguido quanto possivel, a nobreza grandiosa de que a imaginação reveste os que se lhes offerece para heroes, não foi attingida. (...) Na musculatura dos paraguayos, semi-nús, como que quis comprazer-se o grande pintor em revellar seus profundos conhecimentos e observação conscienciosa da natureza, evitando sempre tornar-se duro na reproducção das articulações que, em vez de traduzirem a vida tantas vezes degeneram na rijeza dos manequins e automatos que se toma para modelos (...) Debaixo das fardas de nossos intrepidos guerreiros vê-se que ha gente, um corpo humano, que como que se sente mover dentro das roupas, e* ***o único vulto de todo o quadro que parece copiado de uma figura de barro e não modelado sobre o vivo, é o do principe.***

Será que a muita preoccupação natural do artista, de sobreexceder-se na representação do vulto principal da sua obra, prejudicasse a exactidão de seu pincel, desviando-o das normas unicas de attingir o bello pela idealisação da natureza? Será que a nossa incompetencia na materia não nos permitta enxergar a sublimidade da idealisação? A outros cabe decidir.(...)" [12]

---

[11] ESTRADA, Gonzaga Duque. *Arte brasileira*. ed. Aos c. de T. Chiarelli, Campinas: Mercado de Letras,1995. (1 ed. 1888) p. 148-149.

[12] "Artes, A Batalha do Campo Grande quadro de Pedro Americo", *A República*, Rio de Janeiro, 3 set. 1871. No arquivo do Museu Imperial de Petrópolis constam três coleções de recortes de jornais sobre a Batalha de Campo Grande, organizadas possivelmente pelo próprio Pedro Americo. A identificação do autor foi feita pelo próprio artista ao lado do recorte do jornal. Grifos nossos.

É necessário esclarecer que na coleção de recortes do MIP, a palavra impressa "barro" está rasurada e substituída pela palavra manuscrita "imóvel", que, por sua vez, apresenta-se também levemente rasurada. Só nos foi possível identificar a palavra "barro" consultando a coleção da Biblioteca Nacional. Novamente discordamos da forma pela qual Vladimir Machado de OLIVEIRA alterou o significado das fontes por ele utilizadas, visando valorizar o uso da fotografia por Pedro Americo. O autor referindo-se a essa mesma crítica escreveu: "*Essa prudência era tanta que não reagiu publicamente contra uma crítica veiculada no jornal A República, de 3 de setembro de 1871, na coluna Artes, que dizia: ...o único vulto de todo o quadro que parece copiado de uma figura imóvel [ou seja, de fotografia] e não modelado sobre o vivo, é o do príncipe*" OLIVEIRA, Vladimir Machado de. "*Do esboço pictórico à rotunda dos dioramas: a fotografia na pintura das batalhas de Pedro Américo*", São Paulo, 2002 (Departamento de História da USP) p. 93.

Se compararmos o quadro ao estudo das três figuras do grupo principal, vê-se que, no desenho, o conde francês possui muito mais vitalidade; está prestes a romper a força dos ajudantes, que tentam deter-lhe o cavalo. Seu corpo tende para a diagonal, o braço direito está mais realista, o rosto expressivo, a montaria suspensa no ar[13].

Como interpretar tal diferença? Perda geralmente observável da leveza e agilidade da primeira idéia na transposição do estudo à tela definitiva? *Vacilo* do pintor?

No esboço a óleo [14], o artista já privou o Conde d'Eu de expressividade, o que foi observado por Ladisláo Netto, então vice-diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, em carta publicada, endereçada ao artista: "... *grupo animadíssimo em que, salvo a posição da cabeça de Sua Alteza, nota aquela rara propriedade com que David tão bem sabia figurar na physionomia e nos gestos dos seus personagens tudo quanto lhes devia ir pelo coração.*"[15]

Também por Ladisláo Netto, em carta pública a Machado de Assis, meses após, sabemos que o pintor retocou a figura do príncipe, visando dar-lhe mais força ao olhar[16]; entretanto, examinando-se as duas telas, a diferença não se faz sentir significativamente.

---

[13] O desenho foi reproduzido no catálogo *DESENHOS de Pedro Américo, pintor neoclássico brasileiro do século XIX* (Secretaria de Estado da Informação e Turismo, s/d.); pertencia à coleção particular do diplomata brasileiro Sergio Telles.

[14] Coleção particular Sebastião Loures, Rio de Janeiro.

[15] Corte, 9 de junho de 1870. Publicada no *Jornal do Commercio* de 15 de junho de 1870. Grifos nossos. No arquivo do Museu Imperial de Petrópolis constam três coleções de recortes de jornais sobre a Batalha de Campo Grande, organizadas possivelmente pelo próprio Pedro Americo, onde, ao lado do recorte com a carta de Ladisláo Netto, o artista (?) escreveu: "*Correspondencia assignada pelo dr. Ladisláo Netto e publicada no Jornal do Commercio de 15 de junho de 1870. Refere-se ao pequeno bósquejo.*"

[16] Carta publicada no *Jornal do Commercio*, 9 de novembro de 1871. Nessa carta Ladisláo praticamente refuta as críticas endereçadas ao quadro. Quanto à figura do conde escreve:

"*A physionomia do Conde d'Eu, figura essencial do episodio, alterou-a e corrigio-a o artista muitissimo do que era no seu esboço, e com grande acerto se houve ella nisso, que mais bem condizem assim com a dignidade e o caracter do jovem general, cujos olhos, agora desviados do que lhe fica ao perto, cingem em uma expressão eloquentissima, entre de reparo e de ameaça, a distancia que vai dalli ao mais grosso das tropas inimigas.*

O artista por um artificio de quem bem conhece a sciencia da composição e do grupamento, collocou-o no mais alto das ribas do Juquery, cujas aguas, turvas e barrentas, vem serpeando até ao primeiro plano do quadro, e tão magistralmente o fez, que sobranceiro no-lo figura, sem premeditação manifesta, aos personagens que o rodêão, servindo-lhe a cabeça, tão nobre quanto varonil, de apice ao grupo pyramidal e ao mesmo tempo principal do quadro (...)

Attitude de corpo, movimento do braço direito e expressão da face, tudo isso indica no principe um ardor insoffrido a referver-lhe impetuoso e violento no coração. Ouve-se-lhe arquejar o peito offegante, vê-se-lhe correr o suor em bagas pela fronte, e sente-se-lhe o calor do rosto incendido na precipite carreira em que vinha.

Naquelles olhos cammejão raios de energica vontade, e debaixo daquella farda palpita um coração de moço destemido, que mal póde attender aos resguardos de suas reflectidas attribuições de chefe. (...)"

Vários foram os articulistas que continuaram a se referir à falta de expressão do Conde d'Eu [17].

A estrutura piramidal do núcleo, composto pelo conde e seus dois ajudantes, conduz o olhar até o herói, mas deparamos com um corpo sem volume, de inexpressivo rosto rosado, que se funde, sem contraste, à fumaça, obrigando-nos a abandoná-lo e a percorrer o restante da composição em W, plena de energia.

Apresentar o chefe das forças brasileiras fragilizado foi opção consciente do artista, revelada ao compararmos seu quadro a outros, sobejamente conhecidos pelo pintor brasileiro durante seu período de aprendizagem em Paris, onde, igualmente, o cavalo do herói é retido.

Analisando a Galerie des Batailles do Museu do Château de Versailles, observamos dois exemplos nos quais os heróis, apesar de terem os cavalos retidos, apresentam uma atitude mais compatível com o papel que desempenham. O primeiro, Saint Louis, na *Bataille de Taillebourg*(1837), de Eugène Delacroix: em meio ao combate contra os ingleses, Saint Louis se destaca não só pelo branco da montaria, mas também pelo olhar enfurecido, pelo gesto combativo do braço direito elevado, ao quase erguer-se sobre o animal, seguro pelo inimigo. Claramente, para Delacroix, quem está sendo retido é o cavalo e não o cavaleiro. O segundo exemplo observado é Clovis, na *Bataille de Tolbiac*, de Ary Scheffer: a exemplo do Conde d'Eu, Clovis tem a montaria segura por um de seus homens, em sua defesa, contudo a cena é dominada pelo herói que, com os braços estendidos aos céus, clama ao deus dos cristãos, ante a derrota iminente imposta pelos Alamans. Outra representação da Bataille de Tolbiac encontramos no Panthéon, pintada por Paul-Joseph Blanc (1846-1904). Nela, Clovis está solto em sua montaria, desarmado, braços abertos, cabeça voltada para o céu; estático, mas em quase êxtase, ante os anjos que descem para

---

[17] Eis alguns exemplos: " *Como desenho e expressão nada deixam as cabeças dos cavallos a desejar, e outro tanto se pode dizer dos cavalleiros menos o principe, cuja physionomia não exprime cousa alguma.*" *O mosquito*, 29 de junho de 1872. Nesse mesmo número *O mosquito* apresenta uma caricatura do quadro, com uma explicação bem humorada onde se lê a respeito do Conde: " *Collocado em alta posição como general em chefe, S.A. conserva-se impávido, sobranceiro e frio diante do inimigo, do incendio e da posição critica do seu bucephalo*".
"(...) *As expressões de algumas figuras estão bem caracterisadas: a do protagonista do quadro é a mais infeliz*". MANGINI, Frascati, " Bellas Artes, O salão de 1872", *Jornal do Commercio*, 5 de julho de 1872.
"(...) *Observou-me com criterio um homem de espirito, que mudada a farda brasileira do major Castro pela blusa paraguaya, a expressão do rosto do principe seria a do medo. N'aquella situação nada exprime.*"
Pedro de Meirelles "Bellas Artes, o salão de 1872", *A reforma*, 27 de junho de 1872.

ajudá-lo, graças à conversão. Ary Scheffer e Joseph Blanc estão conscientes em representarem o momento fundador da tradição cristã da monarquia francesa.

A retenção dos cavalos de Saint Louis ou de Clovis não lhes retirou a força expressiva. A fidelidade ao fato histórico - do ajudante ter impedido o avanço do comandante-em-chefe das forças brasileiras - não impunha a Pedro Americo a necessidade de representar o Conde d'Eu, como um *manequim vestido,* no dizer de Gonzaga Duque. O próprio artista, em seu segundo quadro, a *Batalha de Avahy*, pintou outra figura cujo cavalo está sendo retido. Trata-se do militar brasileiro, representado no centro inferior da tela, que porta as bandeiras tomadas aos paraguaios e por eles ameaçado. O personagem esbanja a determinação ausente no Conde d'Eu.

Como entender o esvaziamento da figura do herói, o Conde d' Eu, no quadro de Pedro Americo? Seria necessário fazê-lo para ressaltar a ação dos comandados, elite do exército brasileiro[18]? Em resposta publicada a uma carta de Quintino Bocayuva[19], Pedro Americo destaca, diplomaticamente, comandante e comandados, disfarçando o inegável em seu quadro, o enfraquecimento do herói: "*Esforcei-me, é verdade, para honrar a arte brasileira e a nossa patria, aformoseando e reproduzindo na tela, na tela que ha de ser contemporânea do porvir, um dos mais grandiosos episódios de uma batalha na qual houve tanta bravura e tanto heroismo da parte do general, quanto denodo e dedicação da parte dos soldados brasileiros* (...)"[20].

A leitura do quadro como exemplo de enfraquecimento do herói não se impõe facilmente. A *Batalha de Campo Grande* é tela comemorativa de um feito nacional, representando em destaque seu comandante. Foi produzida por um artista amigo do

---

[18] A ênfase no estado maior foi também percebida na época:

"*Ha no grande genero de pintura de batalhas um defeito tradicional, de que não escapou nem ainda o grande mestre d' essa escola, Horacio Vernet. Em vez de representar uma verdadeira batalha de soldados, na qual se abre espaço á todos aquelles que concorrem para a victoria, offerece-se ao espectador uma galeria exclusivamente reservada á exhibição scenica de um pomposo estado maior.*

O illustre pintor da Batalha de Campo Grande, com o seu talento, presentiu este grave defeito; mas não quis vencel-o.

Em vez de nos offerecer o quadro da peleja em um campo aberto, como esta se deu, apenas deixa entrever parte da acção, em um recanto, sem horisonte, e nos apresenta não uma batalha, mas uma especie de apotheose militar, em que chefes e soldados estão mais occupados em guardar com elegancia scenica a attitude, que convem á pessoas que sabem que são objeto de atenção benevola, do que em bater-se na febre do combate". "Folhetim, A exposição publica de Bellas Artes em 1872, II", *A reforma*, 2 de julho de 1872.

[19] *Quintino Bocayuva* (1836-1912) jornalita, foi um dos principais integrantes da campanha republicana e o primeiro ministro das Relações Exteriores no novo regime.

Imperador e rotulado de acadêmico – que, no senso comum, significa conservador. Adquirida pelo Estado, hoje, encontra-se exposta em museu público dedicado à família imperial. Seguindo esses argumentos, como poderia comprometer a força do herói?

3.1.2 *Batalha de Avahy* (1872-1877)

No segundo quadro relativo à Guerra do Paraguai, a *Batalha de Avahy*[21], Pedro Americo privilegia, de forma bem mais radical, a tensão da luta em detrimento do herói. Trata-se de uma tela grande, aproximadamente 60 m^2, de composição elíptica, onde a unidade proposta é a falta da mesma, ou seja, a percepção do caos da guerra. Todos os episódios paralelos se perdem, envoltos por um grande redemoinho. O herói, Caxias, então comandante-em-chefe das forças aliadas, permanece isolado, em segundo plano, observando a cena à distância, como "turista", na perspicaz definição de Manuel Bandeira[22]. O caos e o redemoinho não facilitam ao espectador a rápida identificação dos comandantes brasileiros, presentes no quadro, com a fidelidade de um retrato.

O artista enfatiza a luta ensandecida em meio à fumaça, lama e sangue, como defendia o próprio Leonardo da Vinci, em prejuízo da clara compreensão do episódio. Jorge Coli, analisando o quadro, identifica na falta de unidade, ao contrário da crítica da época, a virtude e não o defeito da composição. Para o historiador, Pedro Americo retoma certos princípios essenciais da pintura de batalha do século XVII, dialogando com artistas como Borgognone, que valorizam o caos da luta e não o protagonista[23].

A compreensão do papel do herói, na tela de Pedro Americo, não é unânime. Em trabalho datado de 1999, anterior ao de Coli, Claudia Mattos advoga ter Pedro Americo a intenção de destacar o herói, Caxias, como protagonista da cena: "*A dinâmica básica do quadro resume-se, portanto, no confronto entre os comandantes brasileiros, que vêem suas estratégias de guerra coroarem-se de êxito, e a massa que sucumbe aos horrores da luta.*"

---

[20] Publicada no Folhetim da *República*, Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1871 e transcrita no *Artista*, Rio Grande do Sul, 19 de novembro de 1871.
[21] Óleo sobre tela, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
[22] BANDEIRA, Manuel – *Poesia completa e prosa*, José Aguilar, ed., Rio de Janeiro, 1967, p. 553-555.

Embora advertindo que, em *Avahy*, "*Pedro Americo não pontuara tão claramente esta estrutura, encobrindo-a com um número quase infinito de elementos ditos 'decorativos'* ", a autora contrapõe *placidez do herói* e *agitação do campo de batalha* como elementos dicotômicos organizacionais do quadro. Entretanto, acreditamos ser difícil ao observador distinguir com rapidez o herói, principalmente se desconhecer o retrato de Caxias, visto que a composição não o destaca.

Claudia Mattos, preocupada em perceber no artista sua filiação à estética tradicional da pintura histórica, identifica em seus trabalhos do gênero o aprimoramento de uma mesma forma composicional: a rigidez do herói em contraste com o movimento a sua volta. De fato, é possível observar-se nas *Batalhas do Avahy* e *Campo Grande*, assim como no *Independência ou morte*, a placidez do herói em contraste com o movimento que o circunda. Todavia, é necessário indagar frente a cada quadro, como esse contraste adquire sentido. Em nosso entender, esse procedimento funciona nos quadros de maneira diversa, não pela falta de domínio do artista sobre a própria composição, como sugere a autora, mas por perseguir objetivos diferentes. Na *Batalha de Campo Grande*, o contraste, ao mesmo tempo, destaca e enfraquece o herói; na *Batalha de Avahy*, o herói contemplativo é "engolido" pela agitação que o circunda, porque a ênfase do artista recai sobre o caos e não sobre o herói. Em *Independência ou morte*, a movimentação em torno de Pedro I não o oculta, pelo contrário, conduz nosso olhar ao seu encontro [24]. Um simples exercício de imaginação ajuda-nos a compreender a intenção do pintor. Se retirarmos da cena a figura de Caxias, o quadro permanece em sua lógica de exposição do caos, subsiste sem o herói. No entanto, se retirarmos D. Pedro I, para quem todos olhariam?

3.1.3 *Independência ou morte* (1887-1888)

[23] Sobre este aspecto da obra de Pedro Americo ver COLI, Jorge. "O sentido da batalha : Avahy, de Pedro Americo », *Projeto História (artes da história & outras linguagens)*, São Paulo, PUC-São Paulo, n. 24, junho, 2002, p. 113-128.

[24] OLIVEIRA, Cecilia Helena de Salles e MATTOS, Claudia Valladão de. *O brado do Ipiranga,* São Paulo : EDUSP, MP-USP, 1999. p. 115.

Independência ou morte[25] corresponde a uma visão afirmativa do herói, destacando a ação imponente de Pedro de Alcântara, filho do rei de Portugal, D. João VI, no instante em que rompe com o domínio português e cria o império brasileiro, dando início a uma "*dinastia popular e simpática*", nas palavras do próprio artista[26]. Pedro I realizará, assim, trinta e três anos depois, o sonho de independência de Tiradentes.

No quadro, vemos o futuro Imperador, Pedro I, no alto de pequena colina, a exortar os comandados a lançarem fora as insígnias do governo português, proclamando, espada em riste, a Independência do Brasil, ao mesmo tempo em que por eles é aclamado, mediante idêntico desembainhar de espadas. Pedro Americo isola o então príncipe-regente e comitiva em relação aos soldados, criando um núcleo de destaque, em segundo plano.

As circunstâncias da produção do quadro foram bem estudadas por Cecilia Salles Oliveira e Claudia Mattos, bem como por Liana Rosemberg.[27] De tais estudos gostaríamos de destacar a luta de bastidores, desencadeada por Pedro Americo, para assumir uma encomenda originalmente a ele não destinada. Segundo Cecilia, Pedro Americo teria retornado ao Brasil no início de dezembro de 1885, contactado a Comissão Central dos assuntos do Ipiranga, com o apoio de antigos protetores, a exemplo do visconde de Bom Retiro, presidente da comissão, e do próprio Imperador. Superando indefinições, principalmente quanto ao término da construção do monumento do Ipiranga, e a animosidade de seu arquiteto, o italiano Tommazzo Bezzi, Pedro Americo finalmente assumiu a encomenda ainda no mês de dezembro. Entretanto, Cecilia sugere estar a aceitação do nome de Pedro Americo pela Comissão ligada a uma mudança no projeto original do artista:

> "(...) *é de supor que o recuo da comissão estivesse relacionado igualmente a um recuo do pintor em termos da 'concepção artística' inicialmente projetada, o que teria proporcionado uma conciliação de interesses. E talvez essa injunção de circunstâncias tenha ensejado a iniciativa de Pedro Américo a formular, simultaneamente à confecção do painel, um opúsculo destinado a explicar os procedimentos e as opções que nortearam sua obra. (...) A descrição do 7 de*

[25] 7760 x 415 cm. , óleo/tela, Museu Paulista – USP.
[26] Pedro Americo. *O brado do Ipiranga ou a proclamação da Independência do Brasil – Algumas palavras acerca do fato histórico e do quadro que o comemora.* Florença, 31 de janeiro de 1888.
[27] OLIVEIRA, Cecilia Helena de Salles e MATTOS, Claudia Valladão de. *O brado do Ipiranga,* São Paulo : EDUSP, MP-USP, 1999. ROSEMBERG, Liana R. B. *Pedro Américo e o olhar oitocentista.* Rio de Janeiro: Produções Barroco editoriais, 2002 .

setembro elaborada pelo artista constitui a reiteração quase literal das considerações que Joaquim Inácio de Ramalho formulou acerca do 'fato' e que teriam servido de inspiração para a concepção do palácio-monumento. Apresentada como parte do Relatório da Comissão em 1885 – o que reforça a suposição de que Pedro Américo reconsiderou sua proposta inicial adequando-a aos desígnios dos idealizadores do edifício – essa versão da Independência exterioriza um momento de inflexão da memória histórica.(...)" [28]

Infelizmente, até o presente momento, nenhum esboço de Pedro Americo, que corrobore a hipótese levantada por Cecilia Salles de Oliveira, foi encontrado. Entretanto, fica no ar a dúvida: o quadro que conhecemos, tão eficiente na afirmação do herói, sê-lo-ia em sua idéia original?

Conde d'Eu é um "manequim", Caxias um "turista" e Tiradentes expropriado do próprio corpo: assim Pedro Americo nos apresenta, a exceção do Imperador, os heróis brasileiros.

3.2 A subversão da imagem do herói no Brasil, um caso paralelo: os bandeirantes na pintura de Henrique Bernardelli

Como herói coletivo, o bandeirante terá força paralela ao mito de Tiradentes. Nas telas de Henrique Bernardelli (1857-1936), ele sofrerá a mesma corrosão presente em *Tiradentes esquartejado* de Pedro Américo. A elucidação desse processo nos permite melhor avaliar o substrato cultural brasileiro do qual emergira a tela de Pedro Americo, enfatizando o trabalho intelectual dos artistas, longe da imagem vulgar de meros ilustradores de textos historiográficos.

Segundo Mário Barata, *"Henrique escolheu – ao que parece sem encomenda – o tema Bandeirantes para o que se poderia denominar de seu trabalho-programa (um*

[28] OLIVEIRA, Cecilia Helena de Salles e MATTOS, Claudia Valladão de. *O brado do Ipiranga,* São Paulo : EDUSP, MP-USP, 1999. p. 74-75.

programa inacabado...) de maiores dimensões, após a volta ao Brasil"[29]. Visando recompor esse *"trabalho-programa"*, destacamos as obras: *"Os Bandeirantes"* (1889-MNBA), *"Prólogo"* e *"Epílogo"* (1916), *"Ciclo de caça ao índio"* (1923-MP), *"O chefe bandeirante"* (1923/29, MMP), *"Retirada do cabo de São Roque"* (1927-MP) e *"Últimos momentos de um bandeirante"* (1932-MP). Todas essas telas, com exceção do *"Ciclo de caça ao índio"*, enfocam o bandeirante sob uma mesma perspectiva: a natureza, incluindo o índio, se sobrepondo ao homem branco; embora sempre caminhando com o olhar preso ao horizonte, a figura do bandeirante está longe da virilidade heróica de Apolo ou Hércules; na maioria das vezes, vêmo-lo envelhecido e enfermo[30].

Analisaremos o seu primeiro quadro sobre essa temática, *Os bandeirantes*, de 1889, pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes, anterior, portanto, ao *Tiradentes esquartejado*.

Em meio a uma escura floresta tropical, vê-se uma descida de índios. No primeiro plano, à direita, dois bandeirantes, deitados no chão, saciam a sede sorvendo, diretamente, água de uma poça. À esquerda, dois vigorosos índios, um em pé, com as mãos amarradas, e outro sentado, os observam. No segundo plano, um bandeirante anda com dificuldade por entre as pedras, apoiando-se a uma arma de cano longo. Seu corpo, iluminado por trás, parece translúcido; é uma imagem quase fantasmagórica. Por último, índios carregam uma padiola, acompanhados por fileira horizontal de figuras apenas esboçadas, fundidas à natureza.

Para análise da obra, concentraremos nossa atenção quanto à escolha do pintor: representar os aventureiros paulistas bebendo água como animais.

O artista segue a tradição das telas de grandes dimensões dedicadas à pintura histórica[31]. O tema liga-se à História Colonial da América Portuguesa, mas não oferece ao espectador um momento grandiloqüente. Pelo contrário, opta por representar os bandeirantes em gesto banal: saciar a sede.

A obra conjuga embates próprios ao final do século XIX.

---

[29] BARATA, Mário. "Desenhos de Henrique Bernardelli, sensibilidade e época". In: *Henrique Bernardelli: uma coleção de desenhos*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1976.
[30] Ver: CHRISTO, Maraliz de C. V., "Bandeirantes na contramão da história: um estudo iconográfico". *Projeto História*, Revista PUC-SP, n.º 23, 2002, p. 307-335.
[31] 4,00 x 2,90 m.

É um quadro de pintura histórica destinado à exposição nos salões e ao mecenato oficial. Pintado na Itália, teria participado da Exposição Universal de Paris, de 1889[32] e, no ano seguinte, da Exposição Geral de Belas Artes no Rio de Janeiro, a primeira do período republicano, sendo adquirido pelo Estado. Apesar de situar-se no gênero da pintura histórica, a tela esvazia o personagem de seu heroísmo, mostrando-o em ação corriqueira, reveladora de sua fragilidade

Henrique Bernardelli vê os bandeirantes a partir de um olhar educado pelas telas realistas e naturalistas. Ao contrário da pose, o artista nos permite surpreender o bandeirante em suas vicissitudes, projetando no passado a mesma busca pela sobrevivência, consubstanciada nos atos mais simples, observados nas representações naturalistas. Sem celebração, sem teatralidade.

O abandono da celebração, por parte de Henrique Bernardelli, foi sentido pelo público da época. Um colaborador da *Revista Illustrada*, "Xisto Graphite", assim, ironicamente, denuncia:

> *"Chamou-nos a atenção, pelo seu tamanho, o quadro do Sr. Henrique Bernardelli – Os Bandeirantes. É uma grande téla, e, segundo a explicação do catálogo 'celebra a audacia dos bravos expedicionários paulistas de 1600', esses homens terriveis que descobriam regiões e caçavam índios para a escravidão! (...)*
>
> *A rigor, pela disposição das figuras principaes o quadro devia chamar-se: - O descanço dos Bandeirantes.*
>
> *A 'audácia' destes não é na concepção do Sr. Bernardelli, vivamente 'celebrada': ou, por outra: a 'audácia' a que alli se 'celebra' è a de estarem aquelles dois terriveis Bandeirantes, n'uma posição humilde e incommoda, na presença dos seus inimigos, avidos de vingança.*
>
> *Quanto à outra 'audacia', áquella de que os Bandeirantes deram numerosas provas, combatendo, acossando e escravisando indios – luctas terriveis e desiguaes em meio da grandiosidade do sertão, e nas quaes, sobram ensejos para idealisar-se episodios de audacia e de heroismo, de parte a parte – quanto a essa, fica livre á imaginação do espectador, celebrar-a como entender, diante do quadro do Sr. H. Bernardelli."* [33]

A ênfase na posição "humilde e incômoda" dos bandeirantes se contrapõe a uma das primeiras representações do conquistador do sertão, realizada por Felix Taunay, em 1841.

---

[32] Esta participação de Henrique Bernardelli não está de todo comprovada. Ver: LEE, Francis Melvin. *Henrique Bernardelli*. São Paulo: 1991 (Monografia, FAU-USP), nota 50.

[33] "Exposição da Academia". *Revista Illustrada.* Rio de Janeiro, 03/05/1890, p.3.

Em sua tela *O caçador e a onça*[34], vê-se um robusto homem branco lutando contra o animal[35]. Taunay dará a seu personagem um melhor destino se comparado ao de Milon de Crótona - magnificamente representado em mármore, tanto por Puget (1620-1694) quanto por Falconet (1716-1791)[36]. Enquanto o atleta grego morre devorado pelas feras, ao ter uma de suas mãos presa no interior de uma árvore, que abrira sem instrumentos, o caçador brasileiro busca prender as patas do animal ao redor do tronco da árvore. Ele subjuga a onça com as mãos nuas, como o fez o herói grego Hércules, em seu primeiro trabalho, derrotando o leão de Neméia.

Dos seres mitológicos, Hércules foi um dos mais representados. Na Antigüidade, sua imagem revelou-se em esculturas, vasos, moedas e incontáveis objetos. Do Renascimento em diante, seu corpo ensejará o estudo da força e do espírito masculino. Como filho de deus e, sendo ele mesmo um semi-deus, no antigo regime, seu poder será facilmente associado ao monárquico, tornando-o tema recorrente à decoração de palácios[37]. A representação do herói, em seu primeiro trabalho, parece-nos pautar-se, predominantemente, por dois padrões iconográficos. No primeiro, Hércules debruça-se sobre o dorso do animal, pressionando-o contra o chão, ao mesmo tempo que o estrangula[38]. No segundo, em posição ereta, suspende o leão pelo pescoço, verticalmente, elevando-o de seu meio natural[39].

A figura pintada por Taunay aproxima-se da segunda representação. Além da posição dos corpos, tanto dos homens quanto dos animais, serem similares, o cabelo e a barba do caçador assemelham-se àqueles do herói grego. O único elemento novo utilizado por Taunay não pertecente à iconografia de Hércules e o leão de Neméia, refere-se à arvore

---

[34] Óleo sobre tela, 1,73 x 1,35 , MNBA.

[35] A anatomia das formas do caçador será para o crítico Gonzaga Duque o ponto alto do quadro de Taunay. DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira.* Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Cia., 1888, ed. Aos c. de T. Chiarelli, Campinas: Mercado de Letras,1995, p. 31.

[36] Ambas encontram-se no Museu do Louvre, Paris.

[37] Ver, por exemplo: Pierre de Cortone, palácio Pitti; Lemoyne, Versailles; Raphaël Mengs, Palácio Real de Madri.

[38] Ver, por exemplo: ânfora, figura preta, c. 520 a.C., Vulci (Museo Ciuico de Brescia, Itália); afresco, salão vermelho, Palácio de inverno do Principe Eugene de Savoy, Viena, Áustria, séc. XVIII.

[39] Ver, por exemplo: ânfora, figura preta, c. 500-510 a.C.; moeda, serratus denarius do Moneyer C. Poblici Q. F., cunhada aproximadamente em 80 a.C., Museu Britânico; escultura romana, Heracles Fighting the Lion (cópia de original grego), 4 a.C., mármore, The Hermitage, St. Petersburg; lamparina sepulcral romana, encontrada na Via Appia, imagem reproduzida no corpus informático belloriano http://biblio.cribecu.sns.it/bellori//index.html; relevo do séc. VI, encontrado na Casa Zaporta de Zaragosa.

situada entre a onça e o caçador. Ao ligar o conquistador a Hércules, o pintor reveste seu personagem da força física e das virtudes morais atribuídas ao herói.

Felix Taunay (1795-1881) escolheu, ao contrário do que fará Bernardelli, um momento afirmativo, onde o conquistador se sobrepõe aos perigos. Taunay, professor e diretor da Academia Imperial de Belas Artes, pretendia abrir caminho para a pintura histórica no Brasil, a partir do homem do interior, representado nos seus gestos heróicos[40].

Entretanto o final do séc. XIX assistirá ao desaparecimento do herói clássico. Além dos bandeirantes "desglamourizados" de Henrique Bernardelli, encontramos outros exemplos de esvaziamento do ato heróico, como em *Descobridores* (1899)[41], de Belmiro de Almeida (1858-1935). Para caracterizar os aventureiros cheios de energia, de outrora, como degredados abandonados à própria sorte, Belmiro apresenta dois homens solitários, em volta de uma árvore[42]. Um, quase despido, a mirar o mar ao fundo[43]; outro, aos pés da árvore, lembrando a camponesa de J. Bastien-Lepage (1848-1884), em *Les Foins*[44]. Essa mesma camponesa será retomada por Portinari em alguns de seus quadros, como *Café*, de 1934, *A colona*, de 1935 e *Café*, de 1938. Mas, enquanto Portinari valorizará sua massa corpórea, seu volume, o personagem esquálido de Belmiro de Almeida dela se aproxima, exclusivamente, pelo sentar prostrado e do olhar catatônico.

A crítica contemporânea igualmente identificou em *Descobridores* a renúncia a qualquer intenção celebrativa. Fialho d'Almeida, colaborador do *Jornal do Commercio*, deixou-a claro ao afirmar: *O artista não tem nada neste quadro de intuitos didáticos; não visa dar uma lição de história, nem fallar ao cerebro,* [tampouco] *affirmar intenções patriotas.* [45]

---

[40] Hipótese aventada por Luciano Migliaccio.

[41] Óleo sobre tela, 2,60 x 1,95 m., Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty – Ministério das Relações Exteriores.

[42] Curiosamente a árvore encontra-se na mesma posição da árvore presente no quadro de Taunay.

[43] É interessante observar que Belmiro de Almeida, em 1929, retomará esse quadro, propondo um sentindo inverso: a afirmação de um herói. Ele desenhará Tiradentes, apeado de sua montaria, relaxadamente a contemplar uma paisagem, apoiando-se a uma árvore, que vem a ser a mesma do quadro dos *Descobridores*, apenas mais copada. "*A visão de Tiradentes*", croqui, publicado na edição especial da Ilustração Brasileira, abril de 1929. Coleção do Museu Nacional.

[44] Exposto no Salão de 1870.

[45] 27/04/1899. Sobre a crítica de Fialho d'Almeida à obra de Belmiro de Almeida ver: SOUZA, Iara Lis Franco Schiavinatto Carvalho. *Das tramas do ver: Belmiro de Almeid*a. Campinas: 1990 (Dissertação de mestrado, Instituto de Artes, UNICAMP).

Sobremodo forte a cena dos bandeirantes ao chão. Ela nos permite ampliar as referências do artista ou, pelo menos, situar sua possibilidade. Encontramos três momentos na História da Arte do século XIX, nos quais o beber água do modo mais primitivo aparece: em John Constable, *Um caminho perto de Flarford* de 1811[46], retomado em *O trigal* de 1826 [47], e em Eugène Delacroix, *Bandido mortalmente ferido matando a sede*, 1824-25[48].

No primeiro trabalho, de 1811, Constable (1776-1837) apresenta uma paisagem, tendo em primeiro plano, à direita, um jovem rapaz deitado de bruços sobre uma pedra, bebendo a água de um rio. Em 1826, o artista introduz essa mesma figura em quadro maior. Nele, vê-se um caminho que adentra a tela, circundado por árvores, banhado pela luz do meio-dia e por leve brisa. Sob a guarda de um cão, por ele passam ovelhas. Ao fundo, um trigal e, no horizonte, um povoado. Do lado direito, acompanhando o caminho, um riacho onde um jovem, ao chão, sorve água. A tela transmite uma agradável sensação. É um quadro considerado importante na obra de Constable, tendo sido o primeiro a constar de uma coleção pública[49].

Já a pequena tela de Delacroix (1798-1863) é tomada por uma única figura, deitada, saciando-se com a água que corta a tela horizontalmente, em primeiro plano, com uma planície deserta no fundo [50].

Ao contrário das bucólicas telas do pintor inglês, a de Delacroix provoca inquietude. Nela a água não é espelho para uma bela imagem, como no tema de Narciso. Está-se diante de um homem ferido: face manchada, olhos fundos, cabelos e barbas ruivos desgrenhados, sangue a turvar a água.

Não podemos afirmar que Henrique Bernardelli as tenha visto pessoalmente, embora tal possibilidade exista. Henrique Bernardelli encontrava-se em estudos na Europa, quando a tela de Delacroix foi exposta em Orleans e Paris, entre 1884 e 1885[51].

---

[46] "A lane near Flarford", Tate Gallery, Londres, 20,3 x 29,8, óleo sobre tela.
[47] "The cornfield", National Gallery, Londres, 143 x 122 cm., óleo sobre tela.
[48] *A mortally wounded brigand quenches his thirst.* Kunstmuseum, Basilea, 32 x 40, óleo sobre tela.
[49] HOOZEE, Robert (coord.) *L'opera completa di Constable*. Milano: Rizzoli Editore, 1979.
[50] Há uma possível aproximação entre os trabalhos de Constable e Delacroix. Os personagens das obras citadas, além da mesma postura, se vestem com roupas de estilo e cores semelhantes, apresentando ambos, ao lado, um chapéu. Sabe-se da relação entre Delacroix e Constable, visitando o primeiro ao segundo em Londres, em 1825, quando Constable encontrava-se no auge da popularidade. HOOZEE, op. cit., p. 84.
[51] Exposition des Beaux-Arts, Orleans, 1884 e EBA, Paris, 1885. In: JOHNSON, Lee. *The paintings of Eugène Delacroix.* A critical catologue. 1816-1831. V. 1.

É provável o conhecimento das obras de Constable e Delacroix através das gravuras. A partir de suas diversas técnicas, a gravura propiciou, ao longo do século XIX, a proliferação vertiginosa de imagens, permitindo aos artistas formarem seus próprios museus imaginários. Uma cópia litográfica da tela de Delacroix foi realizada por A. Mouilleron.[52]

Tendo ou não Henrique Bernardelli retomado as representações de Constable e Delacroix, o mais importante é perceber como elas iluminam a do pintor brasileiro.

As duas telas de Constable enfatizam a harmonia, a juventude tendo a natureza a seu dispor. Em Delacroix, o mesmo gesto apresenta significado oposto. Aqui, a vida está ameaçada. Um homem ferido, na solidão da planície, sacia a sede, sem que tenhamos a convicção de sua sobrevivência. Nesse aspecto, Henrique Bernardelli torna-se mais próximo de Delacroix. Seus bandeirantes espelham as privações e incertezas das longas caminhadas. O artista antecipa uma temática que só posteriormente será abordada com relevo pelos historiadores.

Trinta anos após, Alcântara Machado, em pioneira pesquisa nos inventários e testamentos do século XVII, apresenta-os rudes e pobres, contrariando a laudatória historiografia anterior. No capítulo sobre o "Sertão", assim descreve-lhes as privações:

> *"Se tudo isso lhe recusa o destino, o bandeirante devora, para matar a fome, as carnes imundas: cobras, sapos, lagartos. À míngua de água para beber, se dessedenta com o sangue dos animais, o suco dos frutos, a seiva das folhas e das raízes. Mas há sertões estéreis, em que nem isso mesmo se encontra* ***e de contínuo morre gente à fome***". [53]

Sérgio Buarque de Holanda, em seu livro *Caminhos e fronteiras*, confirmará Alcântara. Reconstituirá, particularmente no capítulo "Samaritanas do sertão", as dificuldades de abastecimento de água nas longas jornadas e os esforços dos caminhantes em decifrar sinais referentes à existência de mananciais ou reservatórios naturais.[54]

Retornando a Henrique Bernardelli, com o olhar armado pela leitura de Alcântara Machado e Sérgio Buarque, percebe-se que o gesto do bandeirante ao chão, a beber água,

---

[52] *La mort du brigand.* BORTOLATTO, Luigina Rossi. (coord.) *L'opera pittorica completa di Delacroix.* Milano, Rozzoli Editore, 1972.

[53] MACHADO, Alcântara. *Vida e morte do bandeirante*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980, p. 238 (1ª ed. 1929). Grifos de Alcântara Machado.

não é apenas corriqueiro, trivial, banal, como em Constable. É essencial. Há quanto tempo estariam aqueles homens sem água? Vive-se uma situação limite, definidora da própria sobrevivência. Apesar de terem-na sob risco, nem Delacroix, tampouco Bernardelli, revestiram seus personagens de grande dramaticidade.

Delacroix nos enseja, em sua tela, além da questão dos limites da sobrevivência, outro ponto interessante de análise: o tema dos "briganti".

A obra foi apresentada no catálogo do *Salon* de 1827 com o título *Um pastor do campo de Roma, ferido mortalmente, se arrasta à beira de um pântano para se dessedentar*. Mas, no registro dos trabalhos, submetidos ao júri do *Salon*, consta: *Bandido se arrastando junto a um regato*. A conjugação dos títulos *Bandido se arrastando* e *A morte do Bandido*, este último referente à reprodução litográfica do quadro executada por Mouilleron, sugere ser a intenção de Delacroix representar não um inocente camponês, mas um bandido. Possivelmente, um bandido italiano.

Enquanto tema, bandido, *brigand* em francês, ligava-se ao fenômeno do *brigantagio* italiano, que inspirou artistas românticos, entre eles muitos pintores [55].

O fenômeno do *brigantagio* refere-se à marginalização de um número expressivo de camponeses da Itália meridional, principalmente a partir do final do século XVIII. Contrários à exploração dos proprietários de terras, refugiavam-se em florestas impenetráveis, ocupando toda a linha de montanhas que se estende de Ancôna à Terracina. Sua imagem oscila de terríveis e sanguinários salteadores de estradas a românticos aventureiros fora da lei.

A visão romântica dos bandidos italianos se firmou no período de resistência ao domínio Bourbon sobre Nápoles e durante a unificação italiana. Nesses dois momentos, o fenômeno do *brigantaggio* se revestiu de uma coloração política oposicionista, tornando-o simpático à população. Rapidamente, salteadores, a exemplo de Andrea Orlando (Capitão Orlando), Francesco Morcato di Vazzano (Bizzarro) e Michele Pezza (Fra Diavolo), passaram a ser conhecidos[56]. Um dos primeiros a representá-los foi Bartolomeo Pinelli

---

[54] HOLANDA, Sérgio Buarque de, *Caminhos e fronteiras*, 3ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2001 (1ª ed. 1957).
[55] JOHNSON, Lee. *The paintings of Eugène Delacroix.* A critical cataloque, 1816-1831, vol. II, Plates. Oxfort: At the Clarendon Press, 1981, p. 172.
[56] STOPPELLI, Pasquale (coord.), *Il grande dizionario garzanti della lingua italiana*. Itália: Garzanti Editores, 1994. LAROUSSE, Pierre. *Grand Dictionnaire Universe*. Paris, v. 12, s/d., p. 1270.

(1781-1835), em sua famosa série de gravuras *Briganti* (1818-19) e em desenhos e aquarelas que retratam Bizzarro[57].

O quadro de Delacroix, ao apresentar um bandido ferido, num pântano, lembra o relato anônimo, em língua inglesa, sobre a vida de Bizzarro, que acompanhou os desenhos de Bartolomeo Pinelli, datado de *Roma – 1825*. Descrito como um dos mais violentos de sua época, Bizzarro, ao tentar raptar uma jovem, foi ferido à faca pelos irmãos desta e abandonado num esterqueiro[58].

As relações amorosas, as fugas e, sobretudo, a morte foram momentos privilegiados pelos artistas em suas representações. Léopold Robert (1794-1835), após um período na Itália, obteve grande sucesso em Paris com retratos de bandidos italianos presos e quadros como *Bandido ferido de morte e sua mulher ao desespero* (1824), *Bandido vigia ao lado de sua mulher adormecida* (1825) e *Mulher de bandido vigia o sono de seu marido* (1826)[59]. Adolphe Roger (1800-1880), seguindo Léopold Robert, mostrará mais um bandido italiano ferido, *Briganti de Sonnino* (1828)[60]. No final dessa mesma década, Horace Vernet (1789-1863), por sua vez, pintaria *O bandido traído*, onde vêmo-lo ao lado de uma mulher, prestes a ser alvejado, em emboscada[61].

Tema compartilhado por artistas franceses e italianos, de grande apelo popular, dificilmente o *brigantaggio* seria desconhecido de Henrique Bernardelli, principalmente após o seu ressurgimento no período da unificação italiana. Não é descabido pensar numa aproximação entre *brigantaggio* e bandeirantismo. Baseando-se na representação historiográfica da época, relativa aos bandeirantes, o espírito de aventura, a relação conflituosa com a autoridade constituída e o embrenhar-se pelas florestas, em grandes grupos, seriam comuns a ambos. É possível que o pintor tenha conscientemente procurado na história brasileira um personagem equivalente ao bandido italiano.

Embora provavelmente o texto abaixo fosse desconhecido nessa época, não nos furtamos à tentação de, ao citá-lo, mostrar a proximidade entre os dois personagens. Em

---

[57] Art: artists & architects. http:www.italycyberguide.com/Art/artistsarchite/pinelli.htm. FELIZIANI, Alberto di. "Bizzarro: una vita scellerata". Tropea Magazine. http://web.genie.it/utenti/t/tropeamagazine/bizzarro/.

[58] FELIZIANI, Alberto di. "Bizzarro: una vita scellerata". Tropea Magazine. http://web.genie.it/utenti/t/tropeamagazine/bizzarro/

[59] Todos 46,3 x 37,5 cm., óleo sobre tela, Gallery Tour, *Wallace Collection*, Londres.

[60] Lápis e aquarela, 190 x 229 mm, Museu de Roma.

1694, após a derrota de Palmares pelo bandeirante Domingos Jorge Velho, o governador de Pernambuco, Caetano de Melo e Castro, escreveu ao rei serem os paulistas:

> "(...) *gente bárbara, indómita e que vive do que rouba (...) Não julgo útil ao Real serviço de Vossa Majestade que aquela gente fique fazendo sua morada nos Palmares, porque experimentarão as capitanias vizinhas maiores danos em seus gados e fazendas que aquele que lhes faziam os mesmos negros levantados*" [62].

Ao eleger, em 1889, os bandeirantes como tema, Henrique Bernardelli situa-se no final de um hiato quanto à constituição da memória bandeirante.

No século XVII e na primeira metade do XVIII, a fala sobre os bandeirantes, que não escreveram sobre si próprios, restringia-se aos jesuítas e às autoridades metropolitanas. Ambas salientaram a violência e a insubordinação dos paulistas. Na segunda metade do século XVIII, a imagem dos bandeirantes será reabilitada por dois cronistas, descendentes dos primeiros povoadores da Capitania de São Vicente: Frei Gaspar da Madre de Deus (1715-1800) e Pedro Taques de Almeida Paes Leme (1714-1777)[63]. Com ambos se correspondera Cláudio Manuel da Costa (1729 –1789), interessado em obter informações para o poema *Vila Rica*, considerado "não apenas a primeira história de Minas, mas, (...) uma das sementes do paulistismo, isto é, da prosápia bandeirante"[64]. No poema, o futuro inconfidente ressalta a fidelidade dos paulistas à coroa portuguesa e as dificuldades enfrentadas nas Minas Gerais:

> *"(...)*
> *Dos meus Paulistas honrai a fama.*
> *Eles a fome e sede vão sofrendo,*
> *Rotos e nus os corpos vêm trazendo,*
> *Na enfermidade a cura lhes falece,*
> *E a miséria por tudo se conhece;*
> *Em seu zelo outro espírito não obra*

---

[61] *Wallace Collection.* Além dos artistas apontados ainda encontramos Jean-Victor Schnetz (1787-1870), diretor da Academia de França em Roma, de 1840 a 1847 e de 1852 a 1866. LACLOTTE, M. e CUZIN, J. *Dictionnaire de la peinture.* Paris: Larousse-Bordas, 1996. http://members.aol.com/cahiersct/Schnetz.htm

[62] PÉRET, Benjamin. *O quilombo de Palmares.* Crônica da República dos Escravos, Brasil, 1640-1695. Lisboa: Fenda Edições, p. 34.

[63] MADRE DE DEUS, Gaspar, *Memórias para a História da Capitania de São Vicente*, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, São Paulo, EDUSP, 1975 (1ª ed. 1797). LEME, Pedro Taques de Almeida Paes. *Notícias das Minas de São Paulo e dos sertões da mesma capitania.* Introdução e notas de Afonso de E. Taunay, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, São Paulo, EDUSP, 1980 (1ª ed. 1771) e Nobiliarquia paulistana histórica e genealógica, 5ª ed., Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, São Paulo, EDUSP, 1980.

[64] CÂNDIDO, Antônio. Os poetas da inconfidência. *IX Anuário do Museu da Inconfidência*, Ouro Preto, 1993. p. 134

Mais que o amor do seu rei: isto lhes sobra."[65]

Entretanto esse esforço na construção da memória bandeirante não terá continuidade no século XIX, quando as atenções se voltavam para a vida na Corte e para a história da administração colonial. As referências aos aventureiros paulistas limitar-se-ão ao viajante francês Auguste de Saint-Hilaire[66], assim com às obras historiográficas de caráter mais geral de Southey (1774-1843) e Varnhagen (1816-1878)[67], produzidas praticamente na primeira metade do século XIX.

Nos relatos de Saint-Hilaire, não obstante a repulsa dos jesuítas aos paulistas ainda se fazer presente, predomina o tom orgulhoso dos escritos de Pedro Taques e Frei Gaspar. Saint-Hilaire os chama de "raça de gigantes", o que será repetido no século posterior, à exaustão.

Southey, por sua vez, destacara as bandeiras do ciclo da mineração, sem omitir a escravidão e destruição dos indígenas, enquanto Varnhagen limitara-se a apresentar uma listagem cronológica das bandeiras[68]. Sabe-se que, no final de sua vida, Bernardelli manifestará predileção pelo historiador inglês[69].

O hiato presente na historiografia sobre os bandeirantes corresponde ao período em que as atenções se voltam na literatura e, posteriormente, nas artes plásticas, para a produção romântica indigenista.

Quando, em 1889, Henrique Bernardelli dedica-se aos bandeirantes, a obra de Oliveira Martins era a principal referência sobre o tema. Em seu livro *O Brasil e as colônias portuguesas*, datado de 1880, o historiador lusitano escreve:

> *Esse caso fortuito* [a descoberta das minas] *nasceu do* ***caráter aventureiro, audaz, explorador, dos habitantes de S. Paulo****, nos quais a semente do génio*

---

[65] Vila Rica, Canto VI (Vv.38-44).

[66] SAINT-HILAIRE, Auguste, *Viagem à província de São Paulo*. São Paulo: Livraria Martins Ed., EDUSP, 1972.

[67] SOUTHEY, Robert, *História do Brasil*, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, São Paulo, EdUSP, 1981(1ª ed. 1819). VARNHAGEN, Francisco Adolfo de, *História Geral do Brasil*, antes e depois de sua Independência, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, São Paulo, EDUSP, 1980 (1ª ed.1854-57).

[68] Sobre a historiografia comentada ver: ABUD, Katia Maria, *O sangue intimorato e as nobilíssimas tradições*; a construção de um símbolo paulista: o bandeirante. São Paulo, 1985 (Tese de doutoramento, História, USP)

[69] Ver: CHRISTO, Maraliz de C. V., "Bandeirantes na contramão da história: um estudo iconográfico". *Projeto História*, Revista PUC-SP, n.° 23, 2002, p. 307-335.

descobridor dos portugueses pudera medrar livremente a sombras de um clima benigno e de uma colonização natural agrícola. Foi esse caso fortuito que determinou uma grande corrente de emigração para o Sul central do Brasil (...)

Descobertas pelo génio dos paulistas, as minas eram consideradas por eles propriedade própria. Os vínculos que até então tinham ligado esta parte austral do Brasil ao governo colonial, eram mais nominais do que efectivos; e ***frequentemente os governadores tinham sido forçados a reconhecer a independência de facto dessa população aventureira, indómita e ciosa de uma liberdade quase natural, anárquica decerto****. A educação recebida nas 'bandeiras' da caça dos índios, agora convertidas em bandeiras de caça de minas, não era decerto feita a propósito para dulcificar* ***o temperamento agreste dessas populações costumadas à vida errante do sertão****; nem para as levar a reconhecer a legitimidade de um governo, até então ausente, e só manifesto agora que, nos leitos dos rios e nas quebradas das serras, elas tinham encontrado o cascalho aurífero e diamantino.(...)*

O espírito aventureiro dos paulistas foi a primeira alma da nação brasileira*; e S. Paulo, esse foco de lendas e tradições maravilhosas, o coração do país.* [70]

A imagem do gênio aventureiro paulista construída por Oliveira Martins, segundo o autor, herdado do conquistador português, difundiu-se entre os intelectuais brasileiros. Será incorporada pela historiografia que desenvolver-se-á após a criação do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, em 1894[71]. A primeira frase da apresentação do número inaugural da revista do IHGSP, *A história de S. Paulo é a propria historia do Brazil*, por si só, indica a assimilação do caminho apontado por Oliveira Martins. A elite paulista relacionará a coragem e a determinação dos bandeirantes ao perfil do Estado e sua vitoriosa trajetória, impulsionada pela economia cafeeira.

Amigo pessoal de Oliveira Martins, membro de uma das famílias mais influentes de São Paulo, Eduardo Prado (1860-1901) será um de seus debatedores na década de 90.[72] Comungará com o historiador português no que diz respeito à valorização do papel desempenhado pelo paulista no período colonial, embora discorde de sua defesa da

---

[70] MARTINS, Oliveira. *O Brasil e as colónias portuguesas*. 6ª. ed., Lisboa, Guimarães & C. Editores. 1953, (livro segundo). Grifos nossos.

[71] Sobre as repercussões da obra de Oliveira Martins na historiografia brasileira ver: FRANCHETTI, Paulo. "Oliveira Martins e o Brasil". *Voz Lusíada* – Revista da Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes, n.° 10, São Paulo, Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes, 1° semestre de 1998, p. 55-74.

[72] Em conferência pronunciada em 1896, assim se refere Eduardo Prado aos paulistas: "Ou fosse a fatalidade historica que tornou os colonos em heroicos vagabundos, errantes pelo territorio do Brasil, em mineiros aventurosos, em senhores de escravos, - o facto é que o paulista antigo cêdo abandonou a agricultura mãe da riquesa e da civilização(...) Realmente, minhas senhoras e meus senhores, como sabeis, o Brasil foi feito pelos paulistas". *"O Catholicismo, a Companhia de Jesus e a Colonização do Novo Mundo". In: PRADO, Eduardo,* Collectaneas, *1904, v. 4.*

escravidão negra e extermínio dos indígenas, assim como de sua oposição aos jesuítas. A partir de então, o tema da insubmissão dos paulistas será constante, como bem sintetiza Carlos Eduardo Berriel:

> *A frase 'o espírito aventureiro paulista foi a primeira alma da nação brasileira' tornar-se-á uma espécie de divisa regionalista, bordão da hegemonia cafeicultora, e atravessará todo o século seguinte – com especial ênfase na década de 20 – e atingirá expressões de histeria chauvinista na guerra civil de 32, após a perda do poder pela oligarquia do café.*[73]

Henrique Bernardelli estará presente tanto no limiar desse processo - visto que sua tela, *Os bandeirantes*, precede ao bum da historiografia paulista sobre o tema -, quanto em seu momento de maior afirmação. Visando as comemorações do centenário da Independência do Brasil, o pintor, já sexagenário, será chamado pelo diretor do Museu Paulista, Affonso d'Escragnolle Taunay, juntamente com outros artistas, a participar de seu esforço para criar uma decoração que documentasse visualmente o quanto a nação brasileira era devedora aos aventureiros paulistas[74].

Entretanto, Henrique Bernardelli não se comportará como simples ilustrador do texto historiográfico. Ao discurso afirmativo dos historiadores de sua época, Bernardelli oporá a fragilidade humana do bandeirante, próxima das desventuras dos salteadores italianos, representados à morte nos pântanos e esterqueiros.

A representação do *brigantaggio* situa-se no bojo de temas populares, característicos da colônia de artistas estrangeiros em Roma, no início do século XIX. Ao final desse mesmo século, assuntos considerados de interesse etnográfico ou folclórico ganharam maior evidência com a voga naturalista. Essa última se batera contra temas tradicionais, a exemplo da pintura histórica, na I Exposição Internacional de Roma, de 1883, que inaugurara a centralização do mercado oficial de arte na nova capital italiana.

Nessa exposição, adquiriram-se obras destinadas ao acervo da nova Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Fato que, na opinião de alguns críticos contemporâneos, estimulou artistas a escolherem grandes formatos e temas extravagantes, assim como

---

[73] BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Tietê, Tejo, Sena*; a obra de Paulo Prado. Campinas: Papirus, 2000, p.61.

acirrou a disputa entre os partidários da "grande arte", da hierarquia dos gêneros e os "veristas"[75].

Uma das poucas obras a alcançar uma relativa unanimidade foi *O Voto*, de Francesco Paolo Michetti (1851-1929). Pintor e, posteriormente, fotógrafo, Michetti pautará sua produção artística por investigar a vida rural de Abruzzi, revelando a sobrevivência de costumes e cultos peculiares a uma sociedade arcaica e primitiva, marginalizada da vida contemporânea. *O Voto* apresenta, em larga tela[76], uma cena dramática, de assunto considerado vulgar. Em primeiro plano, no interior de uma igreja, vê-se uma fila de penitentes estirados ao solo, direcionando-se, da esquerda para a direita, a uma imagem de prata de São Pantaleão, com o objetivo de beijá-la. Assim, D' Annunzio descreve os penitentes, em crônica da época:

> "(...) *in mezzo ad un solco umano, fra pareti umane, tre quattro cinque forsennati s'avanzavano strisciando, con il ventre per terra, con la lingua su la polvere dei mattoni, con le punte dei piedi rigide a sostenere il corpo. Rettili... giungevano al santo, e gli si abbrancavano al colo... gl'insanguinavano nel bacio la faccia...*" [77]

Surpreende a extrema semelhança entre os penitentes que se arrastam e lambem o chão e os bandeirantes mitigando a sede, de Henrique Bernardelli. O artista praticamente transplanta a figura de um dos fiéis – arrastando-se - para a sua tela, vestindo-o como bandeirante. Mais uma vez, a semelhança das posições dos corpos, entre duas obras, não nos parece uma mera coincidência.

Henrique Bernardelli estudou na Academia Imperial de Belas Artes, do Rio de Janeiro, sem conseguir o almejado prêmio-viagem. Seu irmão, o escultor Rodolpho Bernardelli, bolsista da AIBA em Roma, financiou-lhe a estada na Europa, entre 1879 e

---

[74] Sobre as obras de Henrique Bernardelli para o Museu Paulista ver: CHRISTO, Maraliz de C. V., "Bandeirantes na contra mão da história: um estudo iconográfico". *Projeto História*, Revista PUC-SP, n.º 23, 2002.

[75] LAMBERTI, Maria Mimita. "Il novecento" In: *Storia dell'arte italiana*. Torino, Giulio Einandi editore, 1982, parte II, v. 3., p. 44.

[76] 7,00 x 2,59 m., Galleria Nazionali de Arte Moderna, Roma.

[77] "... em meio a um sulco humano, entre paredes humanas, três, quatro, cinco loucos avançavam se arrastando, com o ventre na terra, com a língua sobre a poeira das lajotas, com as pontas dos pés rígidas a sustentar o corpo. Répteis... alcançavam o santo, e lhe agarravam o pescoço... lhe ensangüentavam no beijo a face..." D' ANNUNZIO, Gabriele. *Pagne sull'arte*. Milano: Electa, 1986, P. 42. Importante esclarecer que, nas festividades dedicadas a São Pantaleão, em Miglianico, os camponeses o associam à figura da serpente. Agradecemos a informação a Luciano Miggliaccio.

1886. Nesse período, Henrique Bernardelli, após rápida visita a Paris, se fixou igualmente em Roma[78]. Seria inconcebível a um artista em formação, lá estando, negligenciar a importância da I Exposição Internacional de Roma ou desconhecer a permanência de uma obra premiada na Galleria Nazionale.

A aproximação de Henrique Bernardelli da obra de Michetti vai além da apropriação da figura do penitente lambendo o solo. Ao tratar o bandeirante, enfatizando seu drama humano, Bernardelli demonstra afinidades com questões colocadas não apenas pelo grupo de pintores italianos, a que pertence Michetti, mas por toda a pintura naturalista, a partir dos anos subseqüentes a 1880.

A pintura naturalista apresenta uma forte homogeneidade internacional. Com grande apego à descrição dos objetos e virtuosismo técnico, atinge a dimensão de documento, de testemunha da realidade social, em toda a sua complexidade, incluindo aspectos mais triviais ou amargos da existência. Embora a originalidade temática da pintura naturalista prenda-se à representação do mundo do trabalho industrial, encontram-se cenas da vida rural: a faina cotidiana no contato com a terra e os animais, o mercado, o lazer, a morte – principalmente de crianças -, a religiosidade... [79]; essas últimas alvo da atenção de Michetti.

A preocupação em documentar o viver em sua concretude alcançará, em parte, a pintura de temas históricos. Buscar-se-á recompor mais realisticamente as cenas do passado, revelando, por vezes, o lado humano dos heróis. Um bom exemplo dessa tendência será a obra de Ferdinand Cormon (1845-1924). Esse artista especializou-se em reconstituir cenas da pré-história, de acordo com o pensamento cientificista da época e as últimas descobertas arqueológicas.

Um de seus quadros mais conhecidos, *Caïn*[80], obra central do *Salon* de 1880, em Paris, abandona a visão bíblica sobre o tema, para mostrá-lo sob perspectiva darwiniana. Numa paisagem ocre e desértica, atravessando a tela horizontalmente, seguem Caïn e seus filhos: corpos embrutecidos, vestimentas de peles, musculaturas tensas e disformes, pernas arqueadas, pés descalços, cabelos longos, desgrenhados e pastosos, expressões cansadas,

---

[78] LEE, Francis Melvin. *Henrique Bernardelli*. São Paulo: 1991 (Monografia, FAU-USP).

[79] Sobre a pintura naturalista ver: LUCIE-SMITH, Edward e DARS, Celestine *Work and Struggle — the painter as witness,* New York, London: Paddington Press, 1977; assim como sua resenha: COLI, Jorge,. "Imagem, trabalho e luta", *Revista Brasileira de História,* S. Paulo, v. 7 n.º 13 , pp. 189-210 , set. 86/fev. 1987 .

[80] 3,80 x 7,00 m., 1880, Musée d'Orsay, Paris.

crianças e mulher idosa carregadas, junto a animais mortos, numa grande padiola. O público, que consagrou a tela de Cormon em plena República leiga e anticlerical, um ano antes se admirou com a descoberta das pinturas rupestres de Altamira. Caïn, inspirado nos versos de Victor Hugo[81], foi pretexto para a busca da reconstituição de cenas "pré-históricas", alvo de grande curiosidade do público e objeto de trabalhos posteriores, de Cormon.

Os penitentes contemporâneos de Michetti arrastando-se, os bandeirantes setecentistas de Bernardelli bebendo água como animais e os errantes pré-históricos de Cormon compartilham, portanto, de uma mesma preocupação: representar a vida em sua concretude natural.

A inserção do quadro de Henrique Bernardelli na estética naturalista não esgota suas possibilidades interpretativas. A ênfase no gesto cotidiano do saciar a sede, mesmo numa situação de absoluta penúria, não determina, por si só, que o artista exponha os bandeirantes ao chão.

O mais usual seria que o bandeirante, num comportamento próximo ao militar, enchesse de água um cantil ou algo parecido. Assim procedem, por exemplo, um combatente, no quadro *As Negociações de Paz entre Claudius Civilis e Cerealis* (1660-70)[82], e um soldado, na *Batalha de Magenta* (1859)[83]. No primeiro, o pintor Ferdinand Bol (1616 - 1680) representa, num detalhe da cena, um guerreiro, protegido pela ruína de uma ponte, a tomar água em seu próprio elmo. No segundo, Eugène Charpentier (1811-1890), em meio à luta que assola a cidade, apresenta, do lado inferior direito, embaixo de uma ponte, um grupo de feridos a beber água nos cantis, enquanto um soldado abastece seu cantil, abaixando-se à beira do rio.

---

81 *Lorsque avec ses enfants vêtus de peaux de bêtes,*
Échevelé, livide au milieu des tempêtes,
Caïn se fut enfui de devt Jéhovah
Comme le soir tombait, l'homme sombre arriva
Au bas d'une montagne en une grande plaine.
(Victor Hugo, La Légende des siècles, la Conscience)

82 Óleo sobre tela, 122 x 112.5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

83 Museu dos Inválidos, Paris.

Se não é apenas uma busca de verossimilhança, qual o aspecto simbólico oculto na satisfação de uma necessidade física premente? A observação da tela de Nicolas Poussin, *Diogéne jetant son écuelle* [84] (1648), permite perceber os elementos iniciais da questão.

Poussin retoma a história do filósofo Diógenes no momento em que, rejeitando todos os bens mundanos, lança por terra o último bem material que lhe resta: a tigela de madeira com a qual se dessedenta. O filósofo assim procede ao ver um jovem ajoelhado junto à margem de um riacho, a sorver a água levada diretamente à boca pela mão. O retorno final do filósofo à comunhão com a natureza é expresso pela paisagem que domina o quadro.

Desfazer-se da tigela significa abandonar a mediação do instrumento com o mundo natural. Entretanto, é um mundo não puramente animal. Diógenes não ambiciona rastejar ao solo e lamber a água. Nesse caso, o limite do humano é a mão.

Dois estudos para o quadro *Os bandeirantes* são conhecidos, consubstanciando soluções diferentes para o conteúdo do tema.

Um pertence ao acervo do Palácio dos Bandeirantes, sede do Governo do Estado de São Paulo, no qual a preocupação de Henrique Bernardelli centrou-se exclusivamente na fragilidade dos aventureiros paulistas[85]. Em primeiro plano, vêem-se os dois bandeirantes ao solo, saciando a sede, e um terceiro, ainda deitado, mas levantando-se, apoiando o peso do corpo no braço direito. Em segundo plano, o último bandeirante caminhando desequilibradamente[86]. Mais no interior da cena, à esquerda, percebe-se, com muita dificuldade, a silhueta vermelha de dois índios em espreita. Sedentos, os bandeirantes são vistos à mercê de uma natureza exuberante e preza fácil para seus habitantes naturais.

No estudo da coleção Fadel, no Rio de Janeiro, Bernardelli abandona a idéia da emboscada a um pequeno grupo em favor da marcha extenuante. O artista aumenta o

---

[84] *Diogéne jetant son écuelle*, Museu do Louvre, Paris

[85] Óleo s/tela, 1,32 x 1,00m. Apesar de constarem da publicação *Acervo Artístico Cultural II*, palácios do Governo do Estado de São Paulo, na página 82, as datas 1900/1910, no processo de compra do estudo pelo Governo de São Paulo, encontra-se um recibo assinado por Henrique Bernardelli, datado de 27 de dezembro de 1931, que confirma ser este um estudo para o quadro do MNBA : *"Recebi do Dr. Leal Ferreira a quantia de 1:800$000 (um conto e oitocentos) preço por que lhe vendo o estudo do natural do meu quadro 'Bandeirantes', que se acha no Museu da Escola de Bellas Artes."* (grifo de H. Bernardelli). Em 1975, o estudo foi vendido pelo Sr. J. Leal Ferreira ao Estado de São Paulo.

[86] Para essa figura, encontramos um estudo na Pinacoteca do Estado de São Paulo: *" Bandeirantes"*, crayon e lápis branco s/papel, 30 x 21 cm , tomo 0228.

número de bandeirantes, principalmente feridos, e introduz alguns índios; dois, ao fundo, a carregarem uma padiola e, outro, em primeiro plano, frontal ao espectador[87].

Na versão do MNBA, Henrique Bernardelli irá definir melhor os papéis de seus personagens. O artista isolou-os em três grupos: à direita, dois bandeirantes deitados sobre o chão a beberem água, à esquerda dois índios – um sentado, levemente semelhante a' *O pensador* (1880), de Rodin , e outro em pé, frontal ao espectador, agora com as mãos amarradas - e, ao fundo, a marcha a sair do interior da floresta.

O confronto entre o índio, em posição ereta, e os bandeirantes, ao chão, a beber água como animais, não parece gratuito e esclarece o valor simbólico do quadro.

Lembra-nos a passagem bíblica, presente no "Livro dos Juízes", cap. VII, onde Deus, na época de Samuel, teria suscitado alguns heróis, chamados juízes, a libertarem todo o seu povo, ou parte dele, da opressão inimiga, conduzindo-o à observância da lei. O Senhor manda Gedeão selecionar combatentes contra os Madianitas, estabelecendo como critério, além da coragem, o fato de não tomarem água como animais: *"...o Senhor disse a Gedeão: Porás a um lado os que lamberam a água com a língua, como os cães costumam lamber; e os que beberam de joelhos, estarão noutra parte..."* [88]

Ao destacar os índios na cena, a reflexão sobre as vicissitudes dos aventureiros paulistas ante a natureza, passa a juízo moral.

O contraste entre índios e bandeirantes é evidente. Enquanto os últimos sentem o peso da jornada, seus prisioneiros esbanjam energia, revelando o conhecimento do pintor sobre a anatomia masculina. O naturalismo, presente na representação dos bandeirantes, é abandonado ao caracterizarem-se os índios. Sem identidade tribal, idealizados, encarnam a superioridade moral a eles destinada pela literatura romântica. A exuberância física e o tom esverdeado de pele transformam-os em extensão da própria natureza que, por sua vez, atormenta com a sede os bandeirantes.[89]

---

[87] Curiosamente a idéia da marcha e algumas das figuras dos bandeirantes (como o a cavalo, o cambaleante apoiando-se na arma e o que sinaliza), serão aproveitados pelo artista para o quadro *A retirada do Cabo de São Roque* (1927), encomenda de Aphonso Taunay para o Museu Paulista

[88] *Bíblia Sagrada*, 11ª ed., São Paulo: Ed. Paulinas, 1982, p. 275, traduzida da Vulgata e anotada pelo Pe. Matos Soares. Agradecemos a Robert Daibert Jr. a lembrança desta passagem.

[89] Curiosa a observação de "Xisto Grafitte" ("Exposição da Academia". *Revista Illustrada.* Rio de Janeiro, 03/05/1890, p.3.) ao comentar o uso da cor por Bernardelli:

> *"Sem nos referirmos a outras anomalias de colorido, no todo do quadro, chamaremos só a attenção dos amadores para a cór azinhavrada do nú dos dois indios e perguntaremos aos entendidos, se é possivel explicar-se o caso pelo effeito da* ***cór local*** *actuando nos corpos dos dois*

O quadro revela uma inversão iconográfica: o vencedor é representado aos pés do vencido. Os bandeirantes, animalizados por lamberem a água como cães, não podem ser combatentes de Gedeão[90]. A tela condena-os, sutilmente, sem nenhuma dramaticidade.

A opção de Henrique Bernardelli difere substancialmente da historiografia do período. O debate sobre o papel das três raças no processo civilizatório brasileiro levou a uma perspectiva negativa quanto à incorporação do indígena real. Historiadores, a exemplo de Varnhagen (1816-1878)[91] e Oliveira Martins, advogavam simplesmente sua extinção. Nesse sentido, a escravidão imposta pelo aventureiro paulista setecentista foi plenamente justificada. É interessante como, em 1896, Eduardo Prado formula um raciocínio segundo o qual a mestiçagem seria a responsável pelo lado cruel do bandeirante:

> *"Foram luctas para cujos excessos a historia tem com razão decretado merecidas amnistias. Como exigir que homens em cujas veias corria ainda quente o sangue da anthropophagia dos avós, ou de seus paes, considerassem a escravidão um crime?*[92]

Não havia como ocultar o fato do bandeirante depender economicamente da caça ao índio, procurando-se, contudo, minimizá-lo. Capistrano de Abreu (1853-1927), já no início do século XX, será um dos primeiros a assumir um posicionamento mais crítico. Mesmo valorizando o ímpeto dos paulistas, Capistrano reconhece que, para conquistar novas terras, o bandeirante as despovoou: *Compensará tais horrores a consideração de que por favor dos bandeirantes pertencem agora ao Brasil as terras devastadas?* [93]

Henrique Bernardelli não faz de seu quadro um objeto explícito de denúncia social, não mostra índios mortos, estropiados, espancados ou resistindo heroicamente, a exemplo

---

individuos; perguntaremos ao proprio autor, se a luz reflectida não é um incidente na pintura perfeitamente determinado, e se em a natureza há reflexo, por muito poderoso que seja – quanto mais que n'este quadro não é - que transforme inteiramente a cór natural da pelle.

Observaremos ainda que o colorido da parte illuminada dos corpos dos indigenas, não é mais que uma ***nuance*** *do verde-garrafa empregado no claro-escuro..."*

[90] Interessante observar que Poussin irá representar uma cena da referida batalha, salientando a força dos combatentes, em *La bataille de Gédéon contre les Madianites*, Roma, Musei Vaticani.

[91] *História Geral do Brasil*, Rio de Janeiro: E. & H. Laemmert, (1854-57).

[92] "O Catholicismo, a Companhia de Jesus e a Colonização do Novo Mundo". In: PRADO, Eduardo, *Collectaneas*, 1904, v. 4.

[93] *Capítulos de História Colonial*. 6ªed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 103. Publicado originalmente na revista *Kosmos*, sob o título de "História pátria", a partir de janeiro de 1905.

da pintura histórica mexicana do período[94]. Mesmo as amarras não se evidenciam, se comparadas aos grilhões de ferro, comuns na iconografia da escravidão negra. Os horrores descritos, posteriormente, por Capistrano não estão presentes na tela.

O pintor tampouco anistia o bandeirante. A relação não se faz entre civilizado e boçal, que mereça ser escravizado. O índio não é representado como um inimigo inferior, animalizado. Longe do antropófago ou do *Caliban*, o índio de Bernardelli concentra no vigor físico e na posição ereta a integridade e vitória moral.

Um dos poucos exemplos iconográficos de condenação explícita aos bandeirantes, nos é descrito por Sérgio Buarque de Holanda:

> *"... escultura do tempo das Missões, conservada ainda hoje na igreja de Nosso Senhor do Bonfim, em São Gabriel, Rio Grande do Sul, e que representa um São Miguel agreste e com feições de bugre, tendo, prostrado aos pés, o demônio, na figura de um aventureiro paulista..."* [95]

Tal condenação partiu dos jesuítas e representa um testemunho setecentista do choque entre ambos. É interessante observar que esse choque se expressa apenas na arte sacra, quando o heroísmo se desloca dos bandeirantes para os jesuítas, a exemplo da obra de Benedito Calixto, para a Igreja de Santa Cecília (São Paulo, SP). Nela vêem-se dois painéis datados entre 1910 e 1912, representando Pedro Correa, escravizador de índios que se arrepende tornando-se missionário[96]. Quando da decoração do Museu Paulista, *locus* privilegiado da iconografia bandeirante, a ação dos jesuítas e, principalmente, de Anchieta, será subvalorizada[97].

No texto de apresentação do quadro *Os bandeirantes*, para o salão de 1893, Henrique Bernardelli, ao contrário da historiografia, expõe a difícil relação entre índios, bandeirantes e jesuítas, contrapondo heroísmo e culpa:

---

[94] Ver: Félix Parra, *Episódio da conquista* (1877), óleo sobre tela, 0,68 x 1,09 m; e Leandro Izaguirre, *Tortura de Cuauhtémoc* (1893), óleo sobre tela, 2,95 x 4,56 m; Museu Nacional Nacional de Arte, Cidade do México.

[95] HOLLANDA, op.cit., p. 116.

[96] Sobre essas representações ver: POLETINI, Moisés. *Um estudo das obras sacras de Benedito Calixto*, Campinas, 2003 (Dissertação de Mestrado, História, IFCH, UNICAMP), p. 30-31.

[97] MORETTIN, Eduardo Victorio. "Quadros em movimento: o uso das fontes iconográficas no filme Os Bandeirantes (1940), de Humberto Mauro". *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH, v. 18, n.° 35, 1998 , p. 105-131.

"A téla celebra a audacia dos expedicionarios paulistas de 1600, que fizeram a descoberta das mais inaccessiveis regiões do sul do Brazil, tornando-se depois infelizmente, por conselho da cobiça, verdadeiros, caçadores de indios para a escravidão. A invasão das suas bandeiras que não respeitavão mesmo os aldeiamentos sujeitos aos missionarios Jesuitas, que tinhão já por esses lugares adiantados trabalhos de cathechese, moveu os Padres da Companhia a reclamar procidencias da Santa Sé e da côrte de Hespanha. Mais de tresentos mil indios queixavão-se os emissarios dos Jesuitas, ***dando ao mesmo tempo idéa de culpa e de heroismo*** *de taes emprezas forão entre 1614 e 1639, reduzidos a escravidão por quatrocentos Paulistas, auxiliados por uns dois mil indios amigos. Com as suas reclamações, conseguiram os Jesuitas, de Urbano VII, a publicação, no Brazil da bulla de Paulo III a favor dos indios do Perú, que fulminava* (sic) *com a excommunão os escravisadores e traficantes de escravos indios, e, da côrte de Hespanha, a cedela de 16 de Setembro de 1639, ordenando ao Vice-Rei do Perú que armasse e arregimentasse os indios contra os Paulistas, o que foi origem da organisação militar que apoiou todas as subsequentes desordens havidas no territorio das missões no Paraguay."* [98]

A representação do bandeirante ao solo marcou Henrique Bernardelli e o público. Convidado a fazer um pequeno desenho no leque da Viscondessa de Cavalcanti, em 1891, Henrique Bernardelli irá reproduzir exatamente um dos bandeirantes a beber água como animal.[99]

A força dessa imagem não passou despercebida também a Cândido Portinari. Em sua pintura, por duas vezes, a retomou. A primeira, em 1941, no conjunto de têmperas executado para a Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington, quando o artista recria quatro episódios da História do Brasil: *Descobrimentos*, *Desbravamento da Mata*, *Catequese dos Índios* e *Garimpo de Ouro*; a referida imagem aparece no *Desbravamento da Mata*[100] . A segunda, em 1953-61, em maquete destinada a um mural que não chegou a realizar, *Brasil* [101] .

---

[98] *CATALOGO explicativo das obras expostas nas galerias da Escola Nacional de Bellas Artes*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1893, p. 17-18. (grifos nossos)

[99] Este leque recebeu, entre 1890 e 1945, sessenta e nove assinaturas de personalidades famosas como D. Pedro II e a princesa Isabel, Carlos Gomes, Machado de Assis, Santos Dumont, Getúlio Vargas... Foi doado pela Viscondessa de Cavalcanti, Amélia Machado Cavalcanti de Albuquerque (1852-1946), ao MMP.

[100] Pintura mural – têmpera, 3,16 x 4,31 m., Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington, D.C., EUA.

[101] Têmpera sobre madeira, 0,45 x 1,45 m, Coleção Particular, Rio de Janeiro. Antônio Bento, em seu livro *Cândido Portinari: 48 reproduções coloridas* (São Paulo: Gráficos Brunner, 1972), apresenta a mesma obra com o título *Padre Anchieta*.

No conjunto de Washington, Portinari também afastou-se da visão celebrativa, abolindo símbolos da conquista: marco, cruz e bandeira, para fixar-se nos gestos do trabalho e em elementos reveladores da pluralidade cultural brasileira. *Desbravamento da Mata* retoma dois de seus trabalhos anteriores: do tríptico *Floresta Brasileira*[102] recuperou os animais (um tamanduá-bandeira, uma cotia e uma espécie de veado); da gravura *Velho com barba e chapéu*[103], a cabeça de um dos personagens. A obra apresenta, em composição piramidal, quatro homens (um branco, dois negros e o quarto indefinido) e três animais; um pequeno riacho azul, a cortar o chão vermelho quase horizontalmente; além de grossos troncos, em tons de branco e cinza, sólidas verticais que ocupam quase todo o espaço pictórico[104].

É uma cena estática, na qual o homem, bebendo água, ocupa o centro, cercado pelos animais. Estirado ao chão, situa-se paralelamente aos troncos, que parece também terem sido retirados da tela de Bernardelli. Realizado inteiramente em tons de branco, o personagem possui valor plástico semelhante aos troncos, fundindo-se à natureza.

A outra obra, *Brasil*, embora siga a mesma estrutura teatral dos painéis *Primeira Missa no Brasil* e *Tiradentes*, executados em 1948-49, ganha em realismo, assumindo plenamente a perspectiva, com menor fragmentação cromática e dramaticidade. Apresenta três momentos da História Colonial: o descobrimento, a catequese e a conquista do interior. A narrativa linear, como um friso, permite ao observador, situado no "interior do continente", ver, à sua esquerda, uma massa vermelha de índios a espreitar, entre troncos, as caravelas, no azul da parte superior da obra; ao centro, em frente a uma grande oca e agrupamento de índios, Anchieta a escrever seu poema; à direita, uma fila em "S" deslocando-se das montanhas, ao fundo, em direção ao rio, sugerido à base da obra, carregando estandartes, exibindo, à frente, garbosos cavaleiros. Na extremidade inferior direita, encontra-se um homem a mitigar a sede, deitado ao lado de cavalos.

Ao contrário do painel de Washington, em *Brasil*, Portinari adota um discurso celebrativo. Não há tensão entre os elementos. Se, em Henrique Bernardelli, tanto n' *Os*

---

[102] Óleo sobre tela, 1938, (3x) 1,59 x 1,39 m. Coleção José Thomaz e Maria do Carmo Nabuco, Rio de Janeiro.
[103] Gravura em metal sobre papel, 1939-10, 25,3 x 19,5 cm. IEB-USP. São Paulo.
[104] FABRIS, Annateresa, *Cândido Portinari*. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 122.

bandeirantes quanto na *Retirada do Cabo de São Roque*[105], a marcha dos bandeirantes é quebrada pelo andar cambaleante e cansado, em Cândido Portinari, apresenta-se perfeita, tendo sua força e elegância acrescida por aquela dos cavalos, recuperando a retórica militar[106].

O homem a beber água encontra-se um pouco à frente da fila, na linha horizontal das coisas inanimadas - cabaças, canoa e caixote - que percorre a cena em primeiríssimo plano. Sobressai o fato de trajar apenas um calção. Pode-se aventar a hipótese de ser um mameluco, por não possuir a cor avermelhada dos índios, tampouco a vestimenta dos brancos.

Ao apropriar-se da figura ao solo pintada por Bernardelli, semi-desnudando-a, Portinari simultaneamente radicaliza sua animalização e evita caracterizá-la como o bandeirante tradicional. Nesse ponto, Portinari nos ajuda a melhor reconhecer as escolhas de Henrique Bernardelli.

Bernardelli estabelece diferenças rígidas entre o aventureiro paulista e o indígena, não concedendo espaço ao mameluco. Caracteriza os bandeirantes inteiramente vestidos e calçados. Comparando-se a versão d'*Os bandeirantes*, pertencente ao Palácio dos Bandeirantes, com a do acervo do MNBA, percebe-se que, nesta última, o artista simplifica o traje do segundo bandeirante, que bebe água, retirando-lhe o gibão e, notadamente, o rufo. Essa espécie de gola franzida, utilizada principalmente no século XVI, era marca de aristocracia e sinal de distanciamento quanto ao trabalho manual[107]. Assim vestido, o bandeirante se parece, em plena selva, com os personagens retratados por Frans Hals ou Rembrant, o que é inverossímil e patético. No ato de sorver a água, o rufo a tocaria primeiro que a boca.

Historiadores, a exemplo de Capistrano de Abreu e posteriormente, Sérgio Buarque de Holanda, enfatizaram a importância da adoção pelos aventureiros paulistas, em maioria mamelucos, de habilidades indígenas para a sobrevivência no sertão[108]. Sérgio Buarque refere-se ao hábito de se fazer as longas caminhadas com os pés descalços. Os calçados de couro, símbolo de prestígio nas vilas, eram inadequados, principalmente nos lugares

---

[105] 1927. Óleo sobre tela, 2,930 x 1,815 m. Museu Paulista, São Paulo.

[106] Vale lembrar que, em 25/01/1953, inaugurava-se o *Monumento às bandeiras* de Victor Brecheret, iniciado em 1936.

[107] LAVER, Jamers, *A roupa e a moda, uma história concisa.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 91.

encharcados, onde pouco duravam e afundavam na lama. Na guerra contra os holandeses, a agilidade dos soldados da terra deveu-se, em grande parte, ao costume de lutarem quase nus e descalços, muitas vezes, apenas de gibão e ceroulas, razão por que eram chamados de "os das ceroulas" ou os dos "pés-rapados" [109].

Entretanto o artista, mesmo preocupado em representar o bandeirante num momento de fragilidade ante a natureza, condenando-o ao mostrá-lo lambendo a água como um cão, não pôde caracterizá-lo como "o das ceroulas", ou dos "pés-rapados". Seja pelo desejo de preservar minimamente a imagem do bandeirante, seja para enfatizar seu deslocamento, apresenta-o, no trajar de forma semelhante ao habitante da vila, como um ser não pertencente àquele espaço natural.

Interessou-nos inserir o quadro *Os bandeirantes* na cultura figurativa de sua época, percebendo as escolhas do artista e indagando-lhes o significado.

Restringimos nossa análise à opção de Henrique Bernardelli em representar os aventureiros paulistas a sorverem água diretamente de uma poça. Hábito ainda hoje presente na população rural, porém, ao ser transposto para uma pintura de gênero histórico, celebrativa de um herói coletivo, adquire novo sentido.

O que seria do quadro de David, *Bonaparte franchissant les Alpes au Grand Saint-Bernard*[110], ou da *Independência ou morte*[111], de Pedro Américo, se Napoleão ou D. Pedro I montassem não elegantes cavalos, mas mulas; pior, se apeassem para beber água de uma poça? No caso de Napoleão, nossa imaginação será em parte poupada. Paul Delaroche (1797-1856), em 1848, apresentou nova versão para a cena pintada por David. Seu quadro, *Bonaparte franchissant les Alpes* [112], representa-o sobre uma mula, de capa cinza, semblante alheio, vulnerável em meio à nevasca, guiado por um montanhês da região.

Henrique Bernardelli, a exemplo de Paul Delaroche, abandonou a retórica do herói clássico, aproximando o bandeirante dos salteadores e penitentes italianos. Entretanto o naturalismo dos anos 80 não o levou à reconstituição fiel da marcha bandeirante. Bernardelli não o despe. É necessário, para o pintor, que reconheçamos o aventureiro

---

[108] ABREU, op.cit., p. 100 e HOLLANDA, op.cit. parte 1.
[109] MELLO, Evaldo Cabral de, *Olinda restaurada*; guerra e açúcar no Nordeste, 1630-1654, 2ª. ed., Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, p. 260, 262.
[110] 1800, 2,60 x 2,21 m., Musée National des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau.
[111] 1888, 7,76 x 4,15 m, Museu Paulista da USP.
[112] 1848, 2,89 x 2,22 m., Musée du Louvre.

paulista com todo o seu aparato, punido pela sede, comportando-se como cão, aos pés de um índio moralmente superior.

Bernardelli não abdicou do valor alusivo de seu quadro. Ao apresentar o vencedor aos pés do vencido, invertendo a iconografia usual, o artista permite relacionar a tela ao texto bíblico, convertendo em sutil condenação o que poderia ser apenas uma busca de verossimilhança naturalista. Os bandeirantes não são os escolhidos da palavra sagrada. Como os penitentes de Michetti, o artista obriga-os a purgarem os males praticados: a violência contra os indígenas.

O pintor, ao contrário dos historiadores de seu tempo, não anistiou os bandeirantes. Enquanto os historiadores, preocupados com a construção de um discurso legitimador para a ascensão paulista, glorificaram a conquista da terra, eximindo-se quanto ao despovoamento indígena, Bernardelli traz delicada e pioneiramente o tema à tona. A tradição artística que, principalmente a partir de Baudelaire, colocou em cheque o heroísmo clássico, permitiu ao pintor um olhar diferente. O bandeirante de Henrique Bernardelli é um ser humano fatigado, cuja existência transcorre numa silenciosa relação de conflito e condenação, *dando ao mesmo tempo idéa de culpa e de heroismo.*

Sedentos ao chão, cambaleantes em longas marchas sinuosas, extenuados apoiando-se uns nos outros, feridos... os corpos dos bandeirantes não estão muito distantes do corpo esquartejado de Tiradentes. Para Henrique Bernardelli e Pedro Americo, o corpo do herói é espelho de sua fragilidade.

Percebe-se na pintura brasileira espaço para essa outra sensibilidade, corrosiva do celebrativo mesmo que dele se nutra. Sensibilidade manifesta tanto nos pequenos detalhes, quanto no grande silêncio que emana dos quadros. Para vivencia-la é necessário o abandono dos rótulos e o mergulhar lento nas próprias obras e nos olhares que sobre elas recaem.

Ao contrário de uma interpretação simplista que vê nos artistas, ditos acadêmicos, um compromisso com a história oficial, meros ilustradores da historiografia, encontramos em *Tiradentes esquartejado* e nas diversas representações dos bandeirantes de Henrique Bernardelli um pensar autônomo. É extremamente significativo que um artista "acadêmico" como Bernardelli tenha produzido uma leitura tão contundente do bandeirante, ao passo

que Victor Brecheret (1894-1955), "moderno", apresente no monumento às bandeiras, a afirmação ideológica tão ao gosto dos intelectuais paulistas do período.

Capítulo 4

A inserção da pintura histórica de Pedro Americo na pintura internacional

As referências da pintura histórica de Pedro Americo prendem-se à França e à Itália. Sua biografia nos revela um intenso convívio com a arte européia, comum aos pintores bem sucedidos de seu tempo. Entre 1859 e 1864, Pedro Americo estudou em Paris, na então denominada École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts. Cardoso de Oliveira, seu biógrafo, escreve sobre sua formação artística em Paris: "*Seguiu na pintura os conselhos de Ingres, de Léon Coignet* (sic), *e de Flandrin, cujo nome ficou imortalizado nos muros de Saint-Germain-des-Prés, sendo por fim discípulo de Horace Vernet, o grande pintor de batalhas, cujas célebres telas fazem a glória da galeria de Versalhes*" [1].

Os documentos não atestam todos os nomes relacionados por Cardoso de Oliveira. No registro de Pedro Americo na École de Beaux-Arts, consta sua entrada como indicação de Léon Cogniet (1794-1880), professor da referida instituição, e Mac Henry, antigo aluno de Cogniet [2]. Cabe lembrar que Cogniet (assim como Ingres, Horace Vernet, Fladrin e Joseph Nicolas Robert-Fleury) era sócio correspondente da Academia Imperial de Belas Artes, cargo criado objetivando facilitar a recepção dos alunos brasileiros em Paris e

---

[1] OLIVEIRA, J.M. Cardoso de. *Pedro Américo sua vida e suas obras*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943, p. 36.

[2] Registre – Matricule d'Enrégistrement des élèves de la section de peinture et sculpture – Registre B. Archives Nationales AJ [52] 235, Paris. Em sua inscrição Pedro Americo recebeu o número 3184.

Roma[3]. Anexo a uma carta de Pedro Americo a D. Pedro II, encontra-se a certidão de Sébastien Melchior Cornu (1804-1871) atestando, em 7 de agosto de 1861, ser professor de Pedro Americo e endossando-lhe o pedido ao Imperador de prorrogação, por mais três anos, de seus estudos em Paris.[4] No catálogo da Exposição universal de Paris de 1900, o artista brasileiro é apresentado como aluno de L. Cogniet, H. Vernet e R. Fleury[5].

Madalena Pekala, em sua tese sobre Pedro Americo [6], fez um levantamento dos professores da *École des Beaux-Arts* no período em que o artista brasileiro lá esteve: 1860, Joseph-Nicolas-Robert Fleury seguido por Hippolyte Flandrin (fevereiro e março), Robert Fleury (setembro); 1861, Robert Fleury (janeiro), Flandrin (fevereiro e março), Léon Cogniet (junho), Emile Signol (setembro); 1862, Robert Fleury (janeiro), Flandrin (fevereiro e março), Léon Cogniet (junho), Signol (setembro e outubro); 1863, Robert Fleury (janeiro), Signol (fevereiro), Frandrin (junho), Cabanel (setembro e outubro). Cada professor era responsável por um mês de curso de pintura na École e cada aluno deveria seguir três cursos por ano, frequentando o restante do tempo um ateliê. Pekala sublinha terem sido seguramente mestres de Pedro Americo Léon Cogniet e Sébastien Cornu, dos quais ele frequentou o ateliê. Quanto a Ingres, considera improvável ser contemporâneo de Pedro Americo na *École des Beaux-Arts*. A pesquisadora não encontrou o nome do velho professor relacionado às atividades do período na École; provavelmente, em 1859, com 79 anos, ele já estaria aposentado. Sobre Horace Vernet diz a autora: "*il ne donna pas de cours aux Beaux-Arts entre octobre 1859 et août 1864. Nous n'avons trouvé aucun document relatif à un apprentissage particulier de Pedro Américo avec ce peintre*"[7]; entretanto Madalene Pekala não menciona, entre as fontes consultadas, o catálogo da Exposição

---

[3] GOMES Jr, Guilherme Simões. *Sobre quadros e livros, rotinas acadêmicas – Paris e Rio de Janeiro Século XIX*. São Paulo, 2003, (*Tese de livre-docência*, USP, Departamento de Sociologia), p. 69. Ver a listagem dos 127 membros correspondentes, no período de 1851 a 1888, em FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os caminhos da arte, o ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes – 1850/1890*. Rio de Janeiro: 2001 (tese de doutoramento, Programa de Pós-graduação em História Social – UFRJ), p. 350.

[4] Arquivo do Museu Imperial de Petrópolis, Doc. 131-6418.

[5] Paris, Exposition Internationale Universelle de 1900, Cataloque général officiel, Groupe II – Oeuvres d' art – Classes 7 à 10. Arquivo do Musée d' Orsay. R. Fleury com certeza corresponde a Joseph Nicolas Robert-Fleury (1797-1890), pai de Tony Robert Fleury (1838-1911), ambos pintores de história.

[6] PEKALA, Madalena de Fátima Zacalá. *Pedro Américo, vie et oeuvre: son rôle dans la peinture du Brésil ao XIX ème Siècle*. Toulouse: 1995. (Tese de doutoramento, Universite de Roulouse – Le Mirail).p. 32-34.

[7] **Tradução**: "*não deu aulas no Curso de Belas Artes entre outubro de 1859 e agosto de 1864. Não encontramos nenhum documento relativo a uma aprendizagem específica de Pedro Américo com esse pintor.*"

Universal de Paris de 1900. Este, ao citar Horace Vernet como professor de Pedro Americo, abre a possibilidade do artista brasileiro ter frequentado seu ateliê.

Pedro Americo retorna a Paris em 1865, permanecendo na Europa até 1870. Em 1873, viaja novamente para executar a *Batalha de Avahy* em Florença, onde também realizará, em 1888, *Independência ou morte* e, em 1893, *Tiradentes esquartejado*. Pode-se dizer que, a partir de 1873, o artista passou a vida dividindo-se entre o Rio de Janeiro, Paris e Florença, onde morre em 1905.

Escolhemos duas questões para compreendermos a inserção de *Tiradentes esquartejado* na pintura internacional: que referências encontram-se claras ao examinarmos sua estruturação interna e como situá-lo nos dilemas da pintura histórica de seu tempo. Entretanto, por advogarmos que *Tiradentes esquartejado* possui elementos de continuidade em relação à pintura histórica de Pedro Americo, é necessário acompanharmos o processo como um todo, analisando o conjunto produzido pelo artista nesse gênero.

4.1 As referências

Pedro Americo constrói sua obra em rico diálogo com a História da Arte. Ele compartilha da idéia de o progresso nas artes se fazer pelo aperfeiçoamento, o que lhe permite nutrir-se de problemas e soluções encontradas em outros artistas, para enfrentar suas próprias questões estéticas.

O século XIX, de grandes rupturas, é, igualmente, o de afirmação das tradições. É o período de criação dos grandes museus, de divulgação de suas coleções, de proliferação do comércio de estampas e dos livros ilustrados. O Musée du Louvre, por exemplo, criado em 1793 e reformulado por Denon em 1803, esforça-se por colocar à disposição dos artistas obras de toda a Europa e de todos os períodos, organizadas cronologicamente. Charles Blanc (1813-1882) estrutura, embora de duração efêmera, o Musée des Copies, em 1873, encomendando a renomados artistas cópias de importantes obras européias. Assim, facilitou-se o aprendizado pela cópia dos grandes mestres, a percepção do evoluir dos

estilos, a assimilação ou rejeição de valores e técnicas. O artista pode, mais que nunca, comparar e escolher. A arte passou a nutrir-se de si mesma[8].

O ensino na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, pautado no modelo francês, alicerçava o aprendizado da pintura na disciplina Desenho figurado, cuja primeira etapa prendia-se à cópia de estampas[9]. O prêmio viagem ao estrangeiro exigia do aluno o envio constante de cópias dos grandes mestres, a exemplo das realizadas por Pedro Americo relativas a obra de Géricault, *Le radeau de la Méduse*, e *Portrait du pape Pie VII*, de David [10], pertencentes ao Louvre. A História da Arte era o caminho para o aprendizado da invenção como aceverava John Burnet (1784-1868), em livro reputado com verdadeiro manual da pintura histórica[11] .

Embuído desse espírito, Pedro Americo realiza suas obras considerando a História da Arte seu patrimônio, um infindável repertório à sua disposição. Sentimos que em seu trabalho o artista extrapola o que seria o usual: uma citação em homenagem a algum mestre, a apropriação de um ou outro elemento, a proposta de uma nova solução a um velho problema de composição ou a adequação de conhecidas respostas a novas questões. Pedro Americo apresenta uma grande liberdade nas apropriações e as utiliza em número surpreendente. Ele não realiza obras amaneiradas ou releituras, mas opera deslocamentos para a produção de novos sentidos.

Entretanto, o método de trabalho de Pedro Americo, em absoluta consonância com sua época, foi percebido por muitos no Brasil como comprometendo a qualidade de sua pintura, em alguns momentos beirando o plágio.

Acreditamos que a melhor forma de compreendermos essa questão seja circunscrever o problema das citações à análise de sua função dentro da complexidade de cada tela. Buscamos, pesquisando na França e na Itália, o contato direto com as obras

---

[8] Ver: CUZIN, Jean-Pierre. "Au Louvre d'après les maîtres". In: *Copier créer*. De Turner à Picasso:300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre. Paris: RMN, 1993. p. 27-39 (Cataloque)

[9] FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os caminhos da arte, o ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes – 1850/1890*. Rio de Janeiro: 2001 (tese de doutoramento, Programa de Pós-graduação em História Social – UFRJ), p. 341.

[10] Carta de Pedro Americo a D. Pedro II, de Paris, datada de 06 de janeiro de 1862. Arquivo Histórico do MIP. Doc. 131-6418

[11] BURNET, John, *Notions pratique sur l'art de la peinture, enrichies d'exemples d'après les grand maîtres des école italienne, flamande et hollandeise*. Paris: Rittner et Goupil, 1835. Victor Meirelles possuia em sua biblioteca um exemplar todo anotado desse livro. ROSA, Ângelo de Proença. "Análise da composição' In: *Victor Meirelles de Lima*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982, p. 117.

apontadas como referências pela crítica da época, a maioria, hoje, praticamente desconhecida no Brasil. Identificamos, também, outras assimilações, até então não percebidas.

4.1.1 *Batalha de Campo Grande* (1871)

Como vimos anteriormente, um dos desafios do quadro *Batalha de Campo Grande* reside na compreensão da escolha do episódio representado. Por que Pedro Americo opta por perpetuar um fato menor da batalha, enfatizando o heroísmo e a solidariedade dos comandados em detrimento da figura do comandante? Uma hipótese seria o desejo de sensibilizar o Ministério da Guerra para adquirir o quadro, valorizando não só o general, como também os oficiais. Entretanto há outra possibilidade.

Encontramos, na Galleria d'Arte Moderna do Palazzo Pitti, em Florença, a tela *Il marchese Fadini salva a Montebello il colonnello De Sonnaz*, de Luigi Bechi (1830-1919)[12], que contribui para o conhecimento do quadro de Pedro Americo; ambos tratam do mesmo tema, a proteção ao comandante-em-chefe no campo de batalha. Pintada entre 1859 e 1862, a tela esteve exposta na *Promotrice* florentina e, posteriormente, na *Galleria della Accademia*, onde encontra-se registrada de 1867 a 1920 [13]. Pedro Americo, de 1865 a 1870, fez sua segunda viagem à Europa, incluindo a Itália [14]. É perfeitamente cabível aventar-se a hipótese do artista brasileiro ter conhecido a obra de Bechi nesse período e tal fato o ter influenciado na escolha do tema "comandado salva comandante" entre outros presentes na crônica da Guerra do Paraguai, para a realização de seu primeiro quadro de batalha.

Luigi Bechi fora aluno da Accademia Fiorentina di Belle Arti, particularmente dos professores Bezzuoli e Pollastrini, ligados ao romantismo histórico italiano. Em 1859, combateu, integrado ao exército piemontês, os austríacos, no contexto da unificação italiana. Nesse mesmo ano, participou do concurso aberto pelo Governo Provisório da Toscana para a execução de quatro quadros sobre os episódios militares da então última

[12] Óleo sobre tela, 1,73 x 2,32 m.
[13] Ficha técnica da obra no arquivo da Galleria d'Arte Moderna do Palazzo Pitti, em Florença. Agradecemos a seu diretor, Carlo Sisi, o acesso a essas informações.

guerra, dando origem ao *Il marchese Fadini salva a Montebello il colonnello De Sonnaz*. Durante a década de 60, ainda se dedicou a temas literários, históricos e militares, com uma rápida aproximação das experiências *macchiaioli*, por ser amigo de Diego Martelli. Em 1870, foi nomeado professor da Accademia Fiorentina di Belle Arti, dedicando-se, dali em diante, a paisagens e cenas de gênero popular e campestre, que o tornaram conhecido, principalmente, pelo mercado estrangeiro[15].

Assim, Pedro Americo teria como referência uma das primeiras telas sobre as lutas para a unificação italiana - um feito militar contemporâneo à Guerra do Paraguai -, aprovada em concurso oficial e realizada por um atual professor da Accademia Fiorentina di Belle Arti.

O episódio pintado por Luigi Bechi transcorreu durante a batalha de Montebello, quando: "*Il volontario marchese Fadini salva il generale De Sonnaz che stava per essere colpito alle spalle, interponendosi fra lui e il suo aggressore che ha già imbracciato il fucile e sta prendendo la mira. Il generale, in ringraziamento, posò di persona per il dipinto*" [16]. O artista centra a composição nos dois atores principais, o Marques Fadini e o General De Sonnaz, que ocupam a quase totalidade da tela, representando os outros personagens numa elipse à sua volta, avançando as tropas para o fundo em direção a Montebello e concentrando os cadáveres na frente. Essa elipse é cortada por uma diagonal, ligando o atirador austríaco, do lado esquerdo, e o marquês ao centro, próximo ao general, alcançando a tradicional unidade de ação, espaço e tempo.

Pedro Americo, ao representar o Coronel Enéas Galvão, na *Batalha de Campo Grande*, confere-lhe posição e gesto muito semelhantes àqueles do Marquês Fadini. O artista brasileiro também insere em seu quadro a figura do atirador ajoelhado que, na tela de Bechi, tenta alvejar o General De Sonnaz.

---

[14] OLIVEIRA, J.M. Cardoso de. *Pedro Américo sua vida e suas obras*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

[15] GUBERNATIS, A. de, *Dizionario degli artisti italiani viventi*, Firenze, 1892, p. 525; e *I Macchiaioli, Origine e affermazione della macchia 1856-1870*, Roma: Edizioni De Luca, 2000, p. 143, (Catalogo). Poucas foram as referências encontradas sobre o pintor Luigi Bechi, não sendo de nosso conhecimento a existência de monografias sobre o artista e, muito menos, análises da sua tela *Il marchese Fadini salva a Montebello il colonnello de Sonnaz*.

[16] GUBERNATIS, A. de, *Dizionario degli artisti italiani viventi*, Firenze, 1892, p. 525. **Tradução**: *O marquês voluntário Sabini salva o general De Sonnaz que estava para ser ferido nos ombros, interpondo-se entre ele e o seu agressor que já apoiou o fuzil e está buscando a mira. O general, em agradecimento, posou pessoalmente para o quadro.*

Apesar da escolha do mesmo tema ("comandado salva comandante"), do igual destaque ao grupo principal, da disposição dos cadáveres também em primeiro plano e da apropriação de dois personagens (comandado que salva e atirador), Pedro Americo imprime a seu quadro uma dinâmica diferente. A unidade já não é tão bem definida, quanto foi observado na tela de Luigi Bechi, por haver um número maior de episódios concomitantes e não existirem referências concretas a uma topografia - os personagens surgem envoltos na fumaça. A figura do Conde d'Eu difere profundamente daquela do General De Sonnaz. O general piemontês é surpreendido pelo gesto de seu comandado; todavia, permanece controlando o cavalo e mantém firmes a espada e o olhar. Na tela de Bechi, o Marquês Fadini, ao centro, é o herói por interpor-se ao atirador austríaco e seu comandante; a cena é construída com muita naturalidade, permanecendo comandante e comandado no mesmo nível, com igual força. Por sua vez, Pedro Americo não consegue, não quer ou não lhe convém querer, representar comandante e comandados no mesmo nível, definindo claramente os últimos como heróis. O artista coloca o general brasileiro no vértice de uma composição, segundo parte da crítica, " fantasiosa"[17], mantendo a hierarquia das posições, protegendo o *status* do general. Entretanto, paradoxalmente, Pedro Americo subverte sua própria lógica ao transformar o Conde d'Eu em "manequim", concentrando a força da ação nos comandados.

É interessante observar ter o artista intitulado seu quadro simplesmente de *A Batalha de Campo Grande* - e não *O Conde d'Eu em Campo Grande*, como o fez Gros em *Napoleon en Arcole* [18], ou *O Capitão Almeida Castro salva o Conde d'Eu em Campo Grande*, como Bechi - eximindo-se de definir claramente os papéis.

Claudia Mattos, pensando exclusivamente em sua estrutura piramidal, comum a muitos quadros, levanta a hipótese do grupo principal da tela de Pedro Americo ser derivado "*da disposição dos três homens que formam o topo da pirâmide no quadro de Géricault*", *A balsa da Medusa*. No entanto a figura superior dessa estrutura, o homem que busca sinalizar o pedido de socorro, é plena de energia, representando o ápice do

---

[17] *A Reforma*, 27 de julho de 1872.

[18] Segundo Gonzaga Duque: "*O Combate de Campo Grande (1872) funda-se em um erro – o título. Seria acerto denominá-lo – O marechal conde D' Eu em Campo Grande, pelo mesmo motivo que fez a passagem de Arcole ser conhecida na arte pela designação de Napoleão em Arcole.*" DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira.* Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Cia., 1888, ed. Aos c. de T. Chiarelli, Campinas: Mercado de Letras,1995, p. 146

movimento e do desespero, diferenciando-se radicalmente da figura inexpressiva do Conde d' Eu[19].

Alguns críticos, que na época se pronunciaram sobre a *Batalha de Campo Grande*, relacionaram-na ao afresco de Raphael, *Constantino contra Maxencio* (1520-24, Stanza di Constantino, Palazzi Pontifici, Vaticano), tanto para valorizá-la quanto para enfatizar-lhe os defeitos:

> *"Admirador extatico e não critico analysta, eu apenas posso comparar o teu quadro com outros de grandes mestres, ante cujas cópias tenho passado largas horas absorto e cheio de admiração. O teu protagonista é pelo garbo, pelo porte magestático o grande Constantino de Raphael na batalha contra Maxencio."* [20]

> *"É preciso, que a acção militar seja representada de modo que o espectador se penetre de emoção dos combatentes, acompanhando-lhes a sorte, e vendo com claresa e amplidão tudo quanto se está passando na peleja.*
>
> *É o que se admira no quadro da victoria de Constantino contra Maxencio, desenhado pelo Immortal Raphael, e executado por Julio Romano, e ainda em algumas composições da arte moderna, como a Batalha de Inkermann por Gustave Doré.*
>
> *Ha no grande genero de pintura de batalhas um defeito tradicional, de que não escapou nem ainda o grande mestre d'essa escola, Horacio Vernet. Em vez de representar uma verdadeira batalha de soldados, na qual se abre espaço á todos aquelles que concorrem para a victoria, offerece-se ao espectador uma galeria exclusivamente reservada á exhibição scenica de um pomposo estado maior.*
>
> *O illustre pintor da Batalha de Campo Grande, com o seu talento, presentiu este grave defeito; mas não quis vencel-o.*
>
> *Em vez de nos offerecer o quadro da peleja em um campo aberto, como esta se deu, apenas deixa entrever parte da acção, em um recanto, sem horisonte, e nos apresenta não uma batalha, mas uma especie de apotheose militar, em que chefes e soldados estão mais occupados em guardar com elegancia scenica a attitude, que convem á pessoas que sabem que são objeto de atenção benevola, do que em bater-se na febre do combate".* [21]

Evidentemente, um artista como Raphael seria muito mais conhecido pela crítica brasileira que Luigi Bechi. A vinculação entre as figuras de Constantino e do Conde d'Eu, proposta por Francisco Pereira Reis, justifica-se em parte por ambas serem representações

---

[19] OLIVEIRA, Cecilia Helena de Salles e MATTOS, Claudia Valladão de. *O brado do Ipiranga,* São Paulo : EDUSP, MP-USP, 1999, p. 104.

[20] REIS, Francisco Pereira, Carta endereçada a Pedro Americo, Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1871, e publicada no jornal *A Reforma*, Rio de Janeiro, 7 de outubro de 1871.

[21] "Folhetim, A exposição publica de Bellas Artes em 1872, II", *A Reforma*, Rio de Janeiro, 2 de julho de 1872.

eqüestres, de perfil, como nos baixos-relevos da Antigüidade, avançando da esquerda para a direita do observador, no centro da composição, em destaque, com o inimigo a seus pés. Entretanto, Pedro Americo, mesmo não apresentando com "*claresa e amplidão tudo quanto se está passando na peleja*", destacando ainda mais o personagem principal, "*vacilou*", repetindo-se o termo de Gonzaga Duque, na representação de seu caráter heróico.

Na *Batalha de Campo Grande*, competindo com o grupo principal formado pelo Conde d'Eu e seus ajudantes, os inimigos, em primeiro plano, prendem a atenção. Pedro Americo não resgata a humanidade dos vencidos. O artista os estigmatiza, não lhes reconhecendo nenhuma dignidade. Apresenta os paraguaios como bárbaros, tal os condenados miguelangescos, nus e contorcidos, do quadro de Delacroix, *Dante et Virgile aux enfers* (1822), exposto no Musée du Louvre. Seus corpos seminus e robustos contrastam com a elegância dos soldados brasileiros em uniformes azuis.

Há, também, na representação dos paraguaios, um diálogo com Bernini[22] e Giambologna. O inimigo vencido, em meio à água, aos pés do cavalo do Coronel Galvão, é nítida referência à alegoria ao Rio da Prata, da *Fontana dei fiumi* (1651), de Bernini, na Piazza Navona, em Roma. O artista, ao situar a alegoria aos pés do vencedor, ao lado da bandeira paraguaia, caída e rota, sinaliza para a vitória brasileira na guerra. A posição deste paraguaio-alegoria igualmente recorda o vencido, na escultura de Giambologna, *Ratto delle sabine* (1583), presente na Loggia dei Lanzi, em Florença, reforçando a leitura da vitória alcançada. Como bem aponta Machado de Assis: Pedro Americo "*Não pintou somente a sangrenta batalha de Campo Grande, pintou sobretudo a victoria, que já alli se vê patente e decisiva*".[23]

Pedro Americo, na *Batalha de Campo Grande*, busca o movimento. Para isso utilizará, além da composição em W, dos gestos tensos e da posição dos cavalos, a visualização dos projéteis disparados e de um fuzil, representado no lado inferior direito da tela, no exato momento em que está caindo, suspenso no ar, sem ter mesmo tocado o solo, largado pelo soldado paraguaio, que tomba atingido por uma bala na cabeça. Esta arma cadente foi destacada pela crítica brasileira, ora para salientar o virtuosismo do artista, ora

[22] Nosso orientador, prof. Dr. Jorge Coli, já nos havia feito uma observação a respeito.
[23] Carta ao Dr. Ladisláo Netto, publicada em *A Reforma*, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1871.

para censurar-lhe a sedução fácil do *trompe-l'oeil* [24]. Este mesmo efeito de movimento, diríamos hoje quase cinematográfico, encontramos em *L'assaut du Zouave* (1855), quadro de Horace Vernet relativo à guerra da Criméia; infelizmente só conhecido através da gravura realizada pela Maison Goupil[25]. Ao contrário da maioria de suas telas, normalmente com grande número de personagens, nesta, Vernet representa apenas dois soldados, surpreendidos pela explosão de uma granada. Todo o primeiro plano do quadro é ocupado por um fuzil lançado ao espaço, projetando-se sobre o observador, ao ser aquele que a portava atingido pela explosão.

Ainda na *Batalha de Campo Grande*, um ferido brasileiro, nos braços de um frade, nos remete a outro quadro de Horace Vernet, *La bataille de Fontenoy*, presente na Galerie des Batailles do Château de Versailles. Nela, igualmente, observamos um frade, no canto inferior esquerdo, a encomendar um moribundo[26]. Na composição de Vernet, a função do frade, visto de costas, é estabelecer uma simetria entre as extremidades do primeiro plano, ocupadas por massas escuras, e ser contraponto que destaca a massa clara onde se situa o grupo dos feridos. Na composição de Pedro Americo, há também a preocupação com a simetria das extremidades, equilibrando a massa clara à escura. Porém percebemos uma grande diferença de sentido.

O frade de Pedro Americo está de frente para o espectador, segurando o ferido, formando um todo escuro, isolado pelo contraste dos demais feridos paraguaios. Através desse grupo, o artista diferencia a morte civilizada e cristã dos brasileiros. No esboço a óleo, o pintor planejara uma cena de ambulância - comum aos quadros de batalha -, onde o moribundo encontrava-se nos braços de um cirurgião, apertando romanticamente uma carta

---

[24] "*A arma voou-lhe das mãos, e ainda se conserva no ar. Que melhor prova que esta houveramos nós exigido de um pintor que affirmasse ter sorprendido a natureza em flagrante*"? Carta do Dr. Ladisláo Netto, a Machado de Assis, publicada no *Jornal do Commercio*, em 9 de Novembro de 1871. "*Sem entrar em analyse esthetica, que melhor conheces do que eu, citarei uma minudencia do teu quadro, a qual por si só exprime toda uma idéia em um momento rapido, como o instante inspirado em que a concebeste, e cuja creação revela teu genio superior, o detalhe é a clavina paraguaya, atirada por um indio, que acode com a mão que pouco antes a sustinha, á cabeça fracturada por uma bala. Essa clavina em teu quadro vê-se ainda no ar, antes de ter tocado em terra!!!*

É um pequeno detalhe, é verdade, mas elle por si só, basta para julgar-se de tua obra..." Carta de Ferro Cardoso a Pedro Americo, datada de Rio, 8 de outubro de 1871, publicada no *Folhetim da Republica*, 9 e 10 de outubro de 1871.

[25] Ela encontra-se reproduzida no catálogo: *Paris-Rome: Horace Vernet (1789-1863)*, car. exp., Paris, ENSB, Rome, Académie de France à Rome, 1980.

[26] A presença de um frade assistindo a um moribundo é também observável no quadro de Larivière *Levée du siége de Malte*. Salle des croisades, Château de Versailles.

ao peito[27]. Ao substituir o cirurgião pelo capuchinho frei Fidelis d'Avola - contrariando a veracidade dos fatos, pois o mesmo não se encontrava no campo de batalha, segundo as memórias do Visconte de Taunay -, Pedro Americo agrega ao quadro um forte sentimento religioso[28].

A *Batalha de Campo Grande* surge, assim, de uma mescla de referências italianas e francesas, submetidas ao desejo do artista em construir uma obra original. Da composição elíptica de Bechi, Pedro Americo assimila a idéia do movimento que envolve os personagens e, do grupo principal, o gesto protetor do comandado para com o comandante; de Delacroix, Bernini e Giambologna, a imagem do vencido; e de Vernet, a proteção religiosa. Concomitantemente ao diálogo com a pintura internacional, o artista reforça uma imagem muito presente na imprensa brasileira da época: guerra é movimento e caos, que a todos submerge, o inimigo é bárbaro e selvagem, Deus recebe o martírio de nossos soldados, nosso oficialato é corajoso e o general - o francês D. Gaston de Orléans, o príncipe consorte, o jovem Conde d' Eu -, irreal.

4.1.2 *Batalha de Avahy* (1872-1877)

A *Batalha de Avahy* "*é a guerra com toda a sua hediondez, com todos os seus crimes, com todas as explosões da sua barbaridade*", como reconhece Gonzaga Duque[29]. É a guerra se sobrepondo ao episódio e aos heróis. A elipse, que no quadro de Luigi Bechi

---

[27] Esta cena levou Liana Rosemberg a aproximar a *Batalha de Campo Grande* de outra obra da Galerie des Batailles: a tela *La bataille de Hohenlinden dirigée par le général Moreau sur l'archiduc Jean d'Austriche* (1800), de Frédéric Henri Schopin (óleo sobre tela, 4,65 x 5,43 m.), onde, igualmente no canto inferior esquerdo do observador, um oficial ferido é atendido por um oficial cirurgião. ROSEMBERG, Liana R. B. *Pedro Américo e o olhar oitocentista.* Rio de Janeiro: Produções Barroco Editoriais, 2002 , p. 15.

[28] "*Mas que grupo é aquelle, que sobre todos profundamente commove, de um official brazileiro exhalando o ultimo suspiro nos braços de um sacerdote? É o desfecho do drama; é a religião abençoando o martyrio pela patria; é a santificação do civismo do soldado pela piedade do sacerdocio; é a benção do céo baixada nos raios de luz que, partindo d' aquelles olhos cheios de unção, de condoimento, de caridade, vão implorar ante o throno do Altissimo perdão para o brazileiro que succumbe n' essa lucta a que foi impellido pelo amor da sua patria ultrajada, e perdão tambem para o inimigo rude e servil, que fere por obediencia e ignorancia. É a religião do Crucificado supplicando ao Deus dos exercitos em modesto recolhimento, á sombra, sem pompa nem ostentação, que ponha o termo á carnagem, que seja propicio á causa do Brazil porque é a causa da justiça e da civilização.*" REIS, Francisco Pereira, "A exposição das bellas artes em 1872. A Batalha de Campo Grande e o Combate naval de Riachuelo III", *A reforma*, Rio de Janeiro, 9 de julho de 1872.

[29] DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira.* Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Cia., 1888, ed. Aos c. de T. Chiarelli, Campinas: Mercado de Letras,1995, p.149.

revelava em seu centro os protagonistas, na *Batalha de Avahy*, expulsa os combatentes para as bordas, apresentando ao centro o nada, o olho do redemoinho que a todos arrasta.

A concepção da batalha como luta encarniçada sem heróis, Pedro Americo a retoma da gênese do gênero da pintura de batalhas. Como propõe Jorge Coli, o artista se nutre das composições de Jacques Courtois (1621-1676), il Borgognone:

> *"Foi Borgognone quem estabeleceu os focos constitutivos desse gênero, que se perpetuariam até um Parrocel. Em relação a Falcone, ele inocula nova vitalidade às cenas. Estabelece também recorrências visuais, por exemplo: grande bandeira oblíqua em primeiro plano; cavaleiro que avança para o fundo, oferecendo, em escorço, a anca da montaria; cavaleiro que estira o braço para disparar um tiro de pistola; sabre recurvado que se alça para desfechar o golpe. Esses núcleos repetem-se de quadro em quadro, tornando-se instrumentos de construção e da própria identidade do gênero. Eles não se encontram presentes na tradição das batalhas do século XIX, particularmente as francesas, para as quais a crítica brasileira sempre remeteu a Batalha de Avahy. Nada, de Gros a Philippoteaux, de Gérard a Vernet, revela a lembrança dos antigos batalhistas. No quadro de Américo, ao contrário, nada lembra as composições compassadas, as cenas com personagens que se destacam como num baixo-relevo, tão presentes na tradição francesa dos oitocentos – com a exceção experimental e isolada de Nazareth. Nada, também das batalhas 'topográficas', como as de Coignet, Lejeune ou, com mais arrebatamento, as de Decamps. Mas aqueles núcleos fixados por Courtois estão todos em Avahy"*[30]

Tem-se, portanto, na *Batalha de Avahy*, uma grande composição em elipse, envolvendo indiferentemente os personagens no combate, construídos a partir de recorrências visuais estabelecidas por Borgognone, que se tornaram próprias aos quadros de batalha.

Paralelamente à utilização de recorrências visuais criadas no séc.XVII, apontadas por Jorge Coli, vemos que Pedro Americo desenvolve, na *Batalha do Avahy*, de forma secundária, uma outra estratégia na composição dos seus personagens. O artista toma como modelo as poses de figuras de outros quadros.

Este processo delicado, vizinho ao plágio, necessita ser acompanhado e analisado minuciosamente para a apreensão de seu verdadeiro sentido.

Primeiramente percebemos a aproximação de Pedro Americo com o quadro de Horace Vernet, *La prise de la Smala d'Abd el-Kader par le duc d'Aumale à Taguin, 16 mai*

---

[30] COLI, Jorge. "O sentido da batalha : Avahy, de Pedro Americo », *Projeto História (artes da história & outras linguagens)*, São Paulo, PUC-São Paulo, n. 24, junho, 2002, p.120.

1843 (1844), pertencente ao Musée du Château de Versailles[31]. François Pouillon nos sintetiza a importância dessa batalha e de sua representação:

> "... *en 1843, on se préoccupa d'immortaliser une bataille décisive dans la réduction de la résistance armée des musulmans de l'Algérie, connu comme la La prise de la Smala d'Abd el-Kader. Ce coup de main lancé par un jeune prince héritier, le duc d'Aumale, contre l'immense camp de tentes, 'capitale nomade' de l'émir, alors que l'armée et son chef guerroyaient au loin, fut une victoire plus symbolique que militaire – mais les militaires ne dédaignent pas les symboles.* » [32]

O grandíssimo formato e a não concentração no agir do herói aproximam a *Batalha de Avahy* de *Smalah*. Ao contrário da composição elíptica do quadro de Pedro Americo, *Smalah* possui a horizontalidade de um panorama de 21 metros de comprimento, mas, no aspecto que nos interessa, o efeito é o mesmo: o olhar do observador não se concentra na figura do herói, o Duque d'Aumale. Para apreender a totalidade da ação, o observador é obrigado a se deslocar ao longo da tela, lendo-a como a um friso. O que significa passar pelo herói sem nele se fixar. Como percebeu, na época, o crítico Théophile Gautier (1811-1872): "*H. Vernet a introduit le panorama dans le tableau d'histoire. C'est une peinture cyclique que l'œil ne peut embrasser d'un regard, le long de laquelle il faut marcher pour en saisir les différents détails* »[33].

---

[31] òleo sobre tela, 489x2139 cm. "*Smalah*" não está exposta ao público há mais de 20 anos. Agradecemos a Claire Constans o acesso à obra e à sua documentação nos arquivos do Musée de Versailles .

[32] POUILLON, François. « La peinture monumentale en Algérie : un art pédagogique ». *Cahiers d'Études africaines*, 141-142, XXXVI-1-2, 1996, p. 185. Agradecemos ao prof. François Pouillon a cópia de seu artigo.

Tradução : "... em 1843, houve a preocupação de imortalizar uma batalha decisiva para a extinção da resistência armada dos muçulmanos da Argélia, [em um quadro] conhecido como *A Tomada da Smala de Abd el-Kader*. Esse ataque, promovido por um jovem príncipe herdeiro, o duque de Aumale, contra o imenso campo de tendas, 'capital nômade' do emir, enquanto o exercito e seu chefe combatiam ao longe, foi uma vitória mais simbólica do que militar – mas os militares não desdenham os símbolos."

[33] Théophile Gautier. *La presse*, 18 mars 1845. **Tradução** : "H.Vernet introduziu o panorama no quadro histórico. É uma pintura cíclica que não se pode abarcar com um só olhar, ao longo da qual é preciso caminhar, para apreender os diversos detalhes"

Ou, ainda, H. Delaborde: "*oeuvre tout exceptionnelle par les dimensions, immense frise dont un seul coup d'oeil ne saurait embrasser l'ensemble, et qu'il a été nécessaire par conséquente de diviser en une série de compositions correspondant chacune à un point de vue particulier.* » H. Delaborde, Horace Vernet, sés oeuvres et sa manière. *Revue des Deux Mondes*, v. 44, seconde période, XXXIII e, année mars-abril 1863.

Tradução : "obra excepcional pelas dimensões, imensa frisa que apenas um olhar não poderia abarcar em seu conjunto. Assim, foi preciso dividi-la em uma série de composições, cada uma delas correspondendo a um ponto de vista específico."

Na tela de Vernet o Duque d'Aumale, chefe das forças francesas, filho do monarca Louis Philippe, é um detalhe de segundo plano, como o será o Duque de Caxias na tela de Pedro Americo. Visivelmente o artista brasileiro transporta para o seu quadro o grupo do Duque d'Aumale, com as mulheres lhe pedindo misericórdia, transformando-o no grupo do Duque de Caxias, com os paraguaios em rendição.

A batalha de Smalah se desenrola no acampamento de um povo nômade em pleno deserto, provocando a fuga emaranhada de animais e seres humanos no primeiro plano. Visão que compromete o heroísmo do próprio exército francês, ao se lançar sobre velhos, mulheres e crianças, como constata o crítico Théophile Gautier: "*Il n'y a rien de gai d'ailleurs dans cette irruption soudaine et violente, d'un escadron de cavalerie au milieu d'un camp rempli de femmes, d'enfants et de vieillards !*".[34]

No primeiro plano da *Batalha de Avahy* repleto de mortos e feridos paraguaios, há a apropriação de dois importantes personagens dos vencidos de *Smalah*: o velho cego, que aparece no interior da tenda, e o judeu a fugir com os seus pertences, ambos no centro inferior do quadro de Vernet.

Americo introduz o cego dentro de um carroção, juntamente com uma mulher e duas crianças, no canto inferior direito de seu quadro. Ao contrário de *Smalah*, onde a guerra invade o cenário da vida familiar, na *Batalha de Avahy* tem-se a impressão de que uma família perdeu-se no cenário da guerra. O cavalo que conduzia o carroção morreu, a roda quebrou, os animais - aqui representados em unidade; em *Smalah* é um rebanho de cabras e vacas - estão fugindo, a família paraguaia encontra-se sitiada em meio à batalha. O cego de *Smalah* é Sid-el-Aradj, líder religioso mulçumano que consagrou Abd-el-kader, e as mulheres pertencem a importantes famílias a serem aprisionadas para forçar a rendição de Abd-el-Kader[35]. Diferentemente, no quadro de Pedro Americo a mulher, as crianças e o velho cego são anônimos, representam uma alegoria do desespero introduzido pela guerra na vida humana.

---

[34] **Tradução**: "Aliás, não há alegria nenhuma nessa irrupção súbita e violenta de um esquadrão de cavalaria no meio de um campo cheio de mulheres, crianças e velhos!"

[35] *Notice sur l'expédition qui s'est terminée par la Prise de la Smahla d'Abd-el-Kader le 16 mai 1843.* Vinchon, Imprimeur des Musées royaux. Este pequeno livreto possui ao final um desenho identificando os personagens do quadro.

Quanto ao judeu de *Smalah* correndo com um saquinho de moedas e outros pertences, deixando sua família ser pisoteada pelo gado, Pedro Americo o transforma no paraguaio ladrão, fugindo igualmente em direção ao expectador, segurando uma farda roubada e uma carteira da qual escapam algumas moedas, no centro inferior esquerdo de sua tela[36]. A semelhança não reside, evidentemente, na representação física dos personagens – um jovem robusto e um velho franzino -, mas na fuga, no gesto egoísta de ater-se aos bens materiais, abandonando, um os companheiros em luta, outro a família. Esses personagens refletem a visão preconceituosa dos dois pintores quanto ao inimigo. A imagem do judeu fugitivo, a exemplo de outros detalhes do quadro de Vernet, circulou em gravura na época e foi percebida como um discurso anti-semita[37].

A crítica brasileira associou Pedro Americo a Horace Vernet[38], cuja produção artística, conhecida no Brasil por gravuras, tornara-se um paradigma para a pintura histórica. "José Leandro" e Benthecourt da Silva se referem vagamente a *Smalah*, acusando o artista de plágio.[39]

Apesar da apropriação de alguns personagens, da igual colocação do herói em segundo plano e da mesma falta de unidade, as batalhas pintadas por Pedro Americo e Horace Vernet se diferem num aspecto essencial: a apreensão do caos. Em Vernet, os episódios permanecem isolados, mas é fácil identificá-los. Pedro Américo, por sua vez, cria um turbilhão que a tudo arrasta, tornando difícil a apreensão da lógica do movimento das tropas e das ações individuais. Horace Vernet multiplica os episódios, sem estabelecer hierarquias, o herói é apenas um personagem entre os demais, enquanto, na tela do pintor

---

[36] Pedro Americo reintroduzirá essa mesma figura como um soldado em fuga, no estudo para um quadro de batalha não concretizado: "Batalha de São Martino".

[37] Esta informação obtivemos assistindo à comunicação do professor François Pouillon (EHESS-CHSIM) "La *Smala* (1845) etc.: les monumentales d'Horace Vernet (Musée du Château de Versailles)", como parte integrante do seminário *Grand format: politiques de la peinture monumentale*. École des Hautes Études en Sciences Sociales. 06/12/2003.

[38] Tomamos como base o levantamento da crítica à *Batalha de Avahy*, realizado por Hugo Xavier Guarilha, como parte de sua dissertação de mestrado, *A questão artística de 1879: polêmica da crítica de arte no segundo reinado*, em elaboração, junto à UNICAMP, sob a orientação do prof. Dr. Jorge Coli.

[39] *"Porque não ficou esse quadro na Europa? Seria porque os entendidos virão nelle uma cópia mal executada de diversos trabalhos de Horacio Vernet? principalmente do quadro que representa a batalha de Smalah?"* José Leandro (pseudônimo), A Batalha do Avahy, *Jornal do Commercio*, 12 de novembro de 1877 p.1. Liana ROSEMBERG relata em sua tese, não ter encontrado na crítica internacional ao quadro, acusações de plágio. Bethencourt da Silva, Belas Artes V, *Revista Brazileira*, provavelmente outubro de 1879. p. 438-452.

brasileiro, a tensão se sobrepõe aos episódios. Embora muitos contemporâneos associassem Pedro Americo a Vernet, Gonzaga Duque já apontava as diferenças:

> "(...) *apesar de certos críticos ignorantes compararem Pedro Américo a Horácio Vernet e outros certos críticos aconselharem-no que estudasse bem o processo do autor da 'Batalha de Fontenoy' ele, na tela de Avaí, mostra ter seguido processo diverso.*
>
> *O arebesco da 'Batalha de Avaí' não lembra, nem sequer vagamente, nem uma das composições de Vernet.*[40]

A ausência, em *Smalah*, do caos próprio a uma batalha, será também percebida pela crítica francesa, a exemplo de Théophile Gautier:

> "(...) *le désordre, la furie, le poudroiement lumineux, la brume ardente de la bataille, le pinceau qui s'écrase sur une veste raide de broderie ou sur une rugosité de terrain, le caprice féroce qui creuse et élargit les blessures à plaisir, tout ce qui naît d'un choc imprévu de coulers dans la fièvre de l'exécution, tous ces beaux hasards que les grands maîtres savent seuls conserver, vous le chercheriez* ***en vain*** *dans la Prise de la Smala* »[41].

O que falta a *Smalah*, "*le désordre, la furie, le poudroiement lumineux, la brume ardente...* », está presente na *Batalha de Avahy*, conferindo ao quadro força e originalidade.

Após essa longa, porém necessária, digressão sobre as relações entre as obras de Horace Vernet e Pedro Americo, voltamos nossa atenção aos demais personagens *da Batalha de Avahy* retirados de outros quadros.

Ao lado de Caxias no comando das tropas brasileiras, a historiografia consagra a ação do General Ozório, retratado por Pedro Americo em segundo plano, do lado direito inferior da tela, um pouco mais visível que Caxias. Sobre ele escreve Gonzaga Duque:

---

[40] DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira.* Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Cia., 1888, ed. Aos c. de T. Chiarelli, Campinas: Mercado de Letras,1995, p.157

[41] *La presse*, 18 mars 1845. (grifos nossos). **Tradução**: *"(...) a desordem, a fúria, a pulverização luminosa, a bruma ardente da batalha, o pincel que se comprime sobre uma túnica bordada e rígida ou sobre uma rugosidade do terreno, o impulso feroz que cava e alarga, a seu bel-prazer, os ferimentos, tudo o que nasce de um choque imprevisto de cores, na febre da execução, todos esses belos acasos que só os grandes mestres podem conservar, nós os procuraríamos* ***em vão*** *na Tomada da Smala".*

"Mas nem todas as figuras satisfazem a execução da obra. O general Ozório está posado com afetação, metido em um espaço apertado, e montado em um cavalo que não tem movimento. A ação do seu braço direito é frouxa e paralisada; o seu rosto nada exprime e é tal a imobilidade que apresenta que, sem dúvida alguma, indica ser copiada servilmente de uma fotografia mal feita." [42]

A pose afetada com a qual Pedro Americo representou o General Osório, que sugere, por sua imobilidade, ser copiada de uma fotografia, na realidade o pintor a retirou do quadro de Paul Delaroche, *Charlemagne traversant les Alpes* (1847), do Musée du Versailles[43]. Simplesmente Pedro Americo funde a figura de Osório na figura de Carlos Magno. A posição é a mesma, corpo de perfil sobre o cavalo, braço direito com a espada na horizontal e o rosto de frente ao espectador. A diferença reside no rosto e no uniforme de Osório, embora seu ponche também lembre a capa de Carlos Magno.

Do mesmo quadro de Paul Delaroche, o artista brasileiro se apropriou igualmente da figura do guerreiro, situado do lado inferior esquerdo, logo abaixo da figura de Carlos Magno, com o tronco nu, pronto para desfechar um golpe com uma clava. No quadro de Pedro Americo, esse guerreiro aparece como o soldado paraguaio a ameaçar, com um golpe de sabre, o brasileiro que se apossou das bandeiras do inimigo. Esse paraguaio une as duas estratégias adotadas pelo artista para a composição de seus personagens. Ele é uma das recorrências visuais constitutivas dos quadros de batalha desde o séc. XVII, por portar um *"sabre recurvado que se alça para desfechar o golpe"* e, ao mesmo tempo, foi retirado de alheio quadro do séc. XIX.

Há outra aproximação possível entre as obras de Paul Delaroche e Pedro Americo: ambos trabalham com uma composição elíptica. Entretanto, essa mesma composição produz leituras opostas. A curiosa composição de Delaroche, de intenso movimento centrífugo, integra os personagens destacando o herói, a exemplo do que, posteriormente, fará Luigi Bechi, no quadro já analisado, *Il marchese Fadini salva a Montebello il*

---

[42] DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira.* Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Cia., 1888, ed. Aos c. de T. Chiarelli, Campinas: Mercado de Letras,1995, p. 161.

[43] 4,20 x 8,01m. O quadro originou-se de uma encomenda, em 1838, de Louis-Philippe para o Musée historique de Versaille e foi concluído com uma importante participação de Gérôme em 1847, quando o Estado o adquiriu.

colonnello De Sonnaz, (1859-1862), e o próprio Pedro Americo no *Independência ou morte*. Por sua vez, na *Batalha do Avahy* Osório está "*metido em um espaço apertado*", envolto como os outros no redemoinho, sem que a composição nos facilite reconhecê-lo de imediato. Ele aparenta ali estar apenas para levar o tiro que lhe ferirá a face, como muitos já assinalaram.

É paradoxal que Pedro Americo relacione os comandantes principais da batalha, Caxias e Osório, com figuras importantes da história francesa como o Duque d'Aumale (1822-1897), chefe das forças francesas na luta contra a Argélia, filho do monarca Louis Philippe, e Carlos Magno (742-814), rei francês e imperador do Ocidente, para os fazer perder no turbilhão.

Há também, por parte de Pedro Americo, a citação de uma figura suficientemente conhecida do público, com o intuito de ser percebida como uma homenagem a seu autor, Géricault. Trata-se do oficial brasileiro a cavalo, situado no lado superior esquerdo, que repete a posição do *Officier de chasseurs de la garde* (1812), do Musée du Louvre. Esta mesma citação-homenagem já a havia feito Adolphe Yvon (1817-1893) em seu quadro *La bataille de Solférino*[44], encomendado por Napoleão III e entregue em 1861 a Versaille[45].

Além de calcar a pose de seus personagens dos grandes quadros de Versailles e do Louvre, Pedro Americo irá, também, fazê-lo a partir de estampas, a exemplo do livro *Le guerre et la Commune 1870-1871, dessins par les principaux artistes de la France et de l' étranger, texte de A. Darlet* [46]. Das 77 xilogravuras presentes na publicação, Pedro Americo retoma duas em particular, *Bataille du Coulmiers, devant Orléans* (n. 34, p. 51) e *Siége de Paris, mort du Commandante de Campierre* (n. 36, p. 53), ambas gravadas por Trichon, a partir de desenhos de F. Lix (Frédéric Théodore Lix, 1830-1893).

Da *Bataille du Coulmiers, devant Orléans*, Pedro Americo retira a figura que, montada em cima de uma peça de artilharia, acena com o quepe, para representar o cadete Serafim, alterando-lhe apenas alguns detalhes do uniforme. Da estampa *Siége de Paris, mort du Commandante de Campierre*, se apropria da imagem do comandante amparado no momento em que, ferido, tomba do cavalo, para representar a morte do Tenente-coronel Sá

---

[44] Óleo sobre tela, 6,00 x 9,00 m.
[45] A citação da obra de Géricault por Pedro Americo fora anteriormente apontada por Liana Rosemberg e Vladimir de Oliveira.
[46] Paris: Michel Lévy, 1872.

Brito. Os personagens de F. Lix, a exemplo dos heróis tradicionais, situam-se no centro das composições; transplantados para a *Batalha de Avahy*, perdem-se no turbilhão.

Ainda no campo das ilustrações, Pedro Americo irá copiar do livro Louis Figuier (1819-1894), *Les races humaines* (1872) [47], precisamente da figura 256, "*Chasse au buffe chez les indiens comanches*", a imagem do comanche situado no ângulo inferior direito, seminu, caído, a apoiar-se sobre o braço esquerdo, enquanto o direito flexiona-se sobre as costas feridas. O artista brasileiro o transforma no paraguaio em igual pose, no lado inferior direito da *Batalha de Avahy*. Na ilustração, o comanche caído, em primeiríssimo plano, não se integra ao movimento frenético, igualmente elíptico, dos caçadores e animais; na tela de Pedro Americo, o paraguaio-comanche, ao contrário, não escapa do redemoinho.

Pelos exemplos acima, percebe-se que a incorporação realizada por Pedro Americo obedece a alguns critérios. Não é apenas a pose das figuras que seduz o artista, parece-nos ser igualmente necessário alguma identidade entre o seu personagem e a figura transplantada. Osório e Carlos Magno, paraguaio e comanche... nunca o inverso. Sente-se que o artista procura inventariar imagens a partir de questões precisas: Como representar grandes chefes militares? Como representar primitivos em luta?...

Cabe, ainda, uma análise da aproximação estabelecida pela crítica da época, particularmente por Moraes Filho e Bethencourt da Silva [48], entre a *Batalha de Avahy* e a gravura de Gustave Doré, *Bataille de Montebello*[49]. Se as apropriações de Pedro Americo quanto as gravuras do livro de Darel são indiscutíveis, o mesmo não se pode dizer quanto a gravura de Gustave Doré.

Para Bethencourt da Silva, "*A Batalha de Avahy aproxima-se no todo a um reflexo vivo da Batalha de Montebello; e, em parte, é cópia evidente*". Se, em ambas, o choque das massas combatentes, circunscrito dentro de uma elipse, é valorizado, elas se constróem diferentemente e produzem sentidos opostos. Em Doré, a unidade de ação é clara. O combate situa-se entre um primeiro plano aberto e um fundo sem grande profundidade,

---

[47] Este livro possui numerosas edições. Consultamos a 2ª. ed., de 1873, da editora Lib. Hachette, pertencente à biblioteca do Museum National d' Histoire Naturelle de Paris, à qual agradecemos a reprodução da imagem.
[48] BETHENCOURT DA SILVA, "Belas Artes V" *Revista Brazileira*, outubro (?) de 1879, p. 438-452; MORAES FILHO, Dr. Mello " Folhetim, Bellas-Artes" *Gazeta de Notícias*, 1 de maio de 1879, p.1.
[49] "*Bataille de Montebello [20 Mai 1859]. – Le Autrichiens au nombre de 15.000 attaquent Casteggio et Montebello...*». G.Dorè dis. Impr. Lemercier, Paris, chez Bulla Frères, 1859, Lit. 285x395. Embora esta gravura conste do catálogo da Bibliothèque Nationale de France, lá não foi encontrada. Apenas a localizamos

Pode-se inserir a tela de Pedro Americo no que há de mais tradicional na pintura histórica: a transferência do culto dos mártires do domínio sacro ao político. Nas cenas de martírio cristão, não há sofrimento psíquico ou explicitação da dor. Na realidade, comemora-se o suplício, a entrega total à fé religiosa; celebra-se um ritual. O corpo de Tiradentes também não revela a dor, não há tensão muscular, seu semblante é tão calmo quanto o das cabeças decepadas de santos martirizados, a exemplo de São João Batista[53]. Pode-se ver uma grande semelhança entre o desenho de Andrea Solario (1470 [1475?]-1524), *Etude pour la tête de saint Jean-Baptiste*, o quadro de Sebastian de Llanos y Valdes (1605-1677), *Tête de saint martyr decapite* (1675), e a cabeça de Tiradentes[54]. Com relação à cabeça pintada por Llanos y Valdes - especialista na representação de cabeças cortadas de mártires[55] - e a de Tiradentes, ambas repousam na mesma posição, acompanhadas de um objeto comprido, que lhes é paralelo: um, o crucifixo; outro, a espada.

A composição do quadro corrobora a cristianização do herói: a perspectiva, o jogo de triângulos e a posição da cabeça, colocada no eixo vertical e horizontal, transformam o cadafalso em altar. A citação do braço pendente da *Pietà* (1497-1500), de Michelangelo, ou da *Deposição de Cristo* (1602-04), de Caravaggio, a semelhança entre a cabeça de Tiradentes e a de Cristo, o crucifixo paralelo à cabeça do mártir, onde o filho de Deus a contempla, aproxima os dois dramas. A verticalidade é proposta enquanto um caminho para a espiritualidade.

---

[53] Juliette SOLVÈS nos chama a atenção para a existência, no séc. XVI, de dois modelos para a cabeça de São João Batista: um a refletir tranqüilidade, próprio da Europa meridional, outro, esboçando alguns traços de dor, encontrado na Europa setentrional. SOLVÈS, Juliette. *Le corps fragmenté; Holopherne, Jean-Baptiste et Goliath trois décapités dans la peinture Européenne, 1450-1620*. Paris, 1996 (UFR Histoire de l'art et Archéologie, Université de Paris I), p. 35-36. Agradecemos à autora a cópia de sua tese.

[54] Ambos pertencem ao Louvre; como também o quadro de Andrea Solario, *Tête de saint Jean-Baptiste*, pintado em 1507, doado ao museu por Eugène Lecomte, em 1868. *Andrea Solario en France, les dossiers du département des peintures*, Paris, Louvre, p.30. Há, igualmente, uma forte semelhança com outra obra exposta no Louvre, trata-se da *Tête de saint Jean Baptiste 'in disco'*, uma escultura originária, provavelmente, da Itália do norte, no início do séc. XVII.

[55] *Dictionnaire de la peinture*, Paris, Larousse, 1996, p. 1266.

Todavia, o artista igualmente aproxima Tiradentes da *Pietá jacobina* representada pelo quadro *Marat assassinado* (1793), de Jacques-Louis David (1748-1825)[56], considerado o fundador de uma iconografia representativa da morte revolucionária.

Vivendo o processo revolucionário francês, David, ao pintar a morte do amigo, apresenta o corpo ainda na banheira, absolutamente só, sem nenhuma tensão diante da morte. Os elementos presentes na cena ganham uma função de testemunha, tanto das virtudes do morto quanto da sordidez e traição dos assassinos. O rosto, livre da agonia, reflete a aceitação do destino em nome de um ideal. Como afirma Starobinski: *Os retratos dos mártires da Revolução os mostram repousando na morte que autentica o seu juramento de homens livres* [57]. Cem anos após, Pedro Américo emprega os mesmos elementos: Tiradentes está praticamente só, seu rosto não espelha a agonia da morte. O tronco e o braço direito caído estão na mesma posição da *Pietà Jacobina.*

Entretanto, dois elementos afastam as duas obras: a verticalidade e a fragmentação do corpo. Hugh Honour, um dos responsáveis pela renovação dos estudos sobre o séc. XIX, chama a atenção para a horizontalidade de *Marat assassiné* e seu sentido laico:

> *Dépeignant la solitude absolue et le caractère irrévocable de la mort dans toute sa crudité, il se garde de toute allusion à une possible immortalité dans un autre monde. L'horizontalité rigide de la composition, que seule vient briser le bras droit affaissé, écarte toute suggestion d'apothéose dans les cieux. Ainsi que le voulait David, cette image d'une gravité et d'une noblesse imposantes immortalisa Marat. Elle est familière à la multitude de ceux qui ne savent pas grand-chose de lui, hormis qu'il fut assassiné. La toile est donc un exemple de immortalité telle que la concevaient les Lumières en même temps qu'une démonstration de sa vérité.*[58]

Para Hugh Honour não há relação possível entre Marat e Cristo:

---

[56] Lembramos o fato de Pedro Américo ter estudado na Universidade de Bruxelas, cidade em cujo Museu Real de Belas Artes esta obra encontra-se exposta. OLIVEIRA, op. cit. p. 67.

[57] STAROBINSKI, Jean. *1789, Os emblemas da razão.* São Paulo: Companhia das Letras. 1988. P.79.

[58] **Tradução**: "*Pintando a solidão absoluta e o caráter irrevogável da morte em toda a sua crueza, ele se abstém de qualquer alusão a uma possível imortalidade em um outro mundo. A horizontalidade rígida da composição, só quebrada pelo braço direito descaído, afasta qualquer sugestão de apoteose no céu. Como queria David, essa imagem, de uma gravidade e de uma nobreza imponentes, imortalizou Marat. Ela é familiar à multidão daqueles que não sabem muito sobre ele, exceto que foi assassinado. A tela é pois um exemplo de imortalidade, tal como a concebiam as Luzes, e ao mesmo tempo uma demonstração da sua verdade.*"

(...) il n'y avait là aucune allusion délibérée au Christ: comparer Marat au Christ. protesta un autre jacobin, serait calomnier Marat! La nudité rappelle plutôt les statues de héros classiques ou de philosophes mourants, en particulier Socrate et Sénèque (qui s'était suicidé dans son bain) [59].

O corpo de Marat apresenta-se intacto, tendo apenas a perfuração causadora de sua morte. Como salienta ainda Starobinski,

(...) segundo sua tendência heróica e viril, a época multiplica os cadáveres atléticos, cuja beleza soberana confere à morte um fascínio(...) É por um jogo de reflexos que o termo visado nos é revelado. O espírito do herói conquistou a glória eterna que ele cobiçava. O olho do espectador permanece na presença do inessencial, dos despojos, mas estes recebem o raio refletido da eternidade e perfilam-se diante de nossos olhos segundo os cânones do 'belo ideal'. O que conta é a obra heróica, mas por sua causa o cadáver é transfigurado(...)[60]

Esta "transfiguração" Pedro Americo negou ao cadáver de Tiradentes.

A terceira leitura possível ao *Tiradentes esquartejado* é a mais sutil. Diz respeito à aproximação com o quadro de Géricault, *Le radeau de la Méduse* (1818-19), que apresenta como tema o drama real dos sobreviventes de uma fragata francesa, naufragada ao largo da costa africana. O artista brasileiro conhecia-o profundamente, por ter dele realizado, no Louvre, em sua juventude, uma cópia, segundo seu biógrafo, com extrema maestria.[61] Embora ainda fascinado pela morte, Géricault, neste quadro, recua a ação do tempo. Os náufragos, apesar do desespero, não espelham as privações dos treze dias de abandono no mar. Sentimos, em seus corpos, o idealismo dos nus de Michelangelo, estudados por Géricault. Pedro Américo, ao dispor os pedaços do corpo sobre o cadafalso e ao ocultar o corte, por onde se revelariam as vísceras, refere-se à composição empregada por Géricault, para o grupo do lado direito de sua tela. O mastro e a vela cedem lugar ao cadafalso-cruz;

---

[59] HONOUR, Hugh. *Le néo-classicisme*. Paris: Librairie Générale Française, 1998, p. 184 e 182. **Tradução**: *"não havia nenhuma alusão deliberada ao Cristo: comparar Marat ao Cristo, protestou outro jacobino, seria caluniar Marat! A nudez lembra, antes, as estátuas de heróis clássicos ou de filósofos moribundos, principalmente Sócrates e Sêneca (que se suicidou na banheira)"*

[60] Idem., p.78-9.

[61] Esta cópia foi, juntamente com outras, oferecida a D. Pedro II. OLIVEIRA, J.M. Cardoso de. *Pedro Américo sua vida e suas obras*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943, p. 40, 42-43. Ver também carta de Pedro Americo a Pedro II, datada de Paris, 6 de janeiro de 1862 (Arquivo do Museu Imperial de Petrópolis, Doc. 131-6418)

o cadáver da extremidade, cuja visão do abdomem se interrompe abruptamente pela sobreposição de outro corpo, transforma-se no tronco de Tiradentes coberto no ventre pela túnica azul; a cabeça do velho pai metamorfoseia-se na de nosso herói; o crucifixo segue a diagonal do pano preso ao mastro; a corda do mastro passa a forca; a perna do corpo do filho seguro pelo pai, pendendo para fora da jangada, é agora vista traspassada e amarrada a ponta de uma madeira, onde o espeto substitui a meia na busca do realismo.

Argan, em seu livro *Arte moderna*, nos faz ver como *Le radeau de la Méduse* inova em relação à pintura histórica. Embora as figuras ainda sejam as mesmas da pintura clássica, quanto ao desenho e à perfeição anatômica, a história é vista na sua contemporaneidade. No lugar das epopéias napoleônicas, do heroísmo e da glória, o desespero e a morte, a França a deriva. Ainda segundo Argan:

> *O realismo, para Géricault, é justamente a derrota do ideal, a inutilidade e a negatividade da história (...) captar no mesmo rosto, no mesmo corpo, na mesma situação os elementos contrastantes da grandeza e da decadência, da nobreza e da depravação, do belo e do feio, isto é, captar a vida em sua contraditoriedade e precariedade: eis o primeiro pressuposto de um realismo que de forma alguma é imitação da natureza, mas recusa moral da concepção clássico-cristã da arte como catarse*[62].

A partir dessas referências, Pedro Americo constrói uma tensão interpretativa: Tiradentes foi o mártir que chamou a si total responsabilidade sobre a conjura, inocentando seus companheiros, caminhando resignadamente para a morte, orando com o crucifixo na mão, ou o líder radical jacobino que propagava aos quatro ventos seus ideais de liberdade, pronto para degolar o governador? Ou, ainda, o participante ingênuo de uma conjuração fracassada, vítima do poder do Estado, abandonado à própria sorte como os náufragos de Géricault? A tensão neutraliza a possibilidade de uma visão simplista do personagem, como a presente no debate historiográfico de sua época.

Tiradentes esquartejado não é, pois, uma exceção na pintura histórica de Pedro Americo. A obra se constrói, igualmente, a partir de um profundo diálogo com a História da Arte.

---

[62] ARGAN, G. C. *Arte Moderna.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 53.

4.1.5 O discurso sobre o plágio

Apesar de todos os quadros históricos de Pedro Americo se nutrirem de múltiplas referências, este processo foi mais intensamente comentado pela crítica brasileira em 1879, quando a *Batalha de Avahy* participou da 25ª. Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes, ao lado da *Batalha dos Guararapes* de Victor Meirelles. Nesse momento, a crítica dividiu-se entre um e outro, tornando-se militante na defesa de seu escolhido. Nas análises vinham embutidas acusações de plágios de ambos os lados, em muito extrapolando o bom senso e a ética, na avaliação de Donato Mello Jr.[63].

Angelo Agostini publicou, na *Revista Illustrada*, uma divertida charge onde se vê Pedro Americo sentado em uma mesa, no lado inferior esquerdo, a comandar o trabalho de oito pintores, que executam a *Batalha de Avahy*. A seguinte legenda acompanha a charge:

> *"Podem os criticos inimigos do Dr. Pedro Americo dizer cobras e lagartos da Batalha de Avahy, nunca conseguirão fazer com que este bello quadro desagrade ao publico.*
>
> *Basta lembrar-se que na sua composição tomaram parte grandes artistas como Horacio Vernet, Ivon, Gustave Doré, Pagliani, Ricci e outros cujo immenso talento, o Dr. Pedro Americo foi o primeiro a reconhecer n'um sem numero de artigos laudatorios, que o mesmo illustre Dr. Comm.or escreveu e publicou em muitos á pedidos de jornaes italianos e brazileiros."*[64]

Obviamente, Agostini (1843-1910) refere-se às acusações de plágio que povoaram a imprensa no ano de 1879. Dentre seus principais acusadores, destacam-se Mello Moraes Filho e Bethencourt da Silva [65], por identificarem algumas das fontes de referências para *a Batalha de Avahy*. Moraes Filho menciona a gravura de Gustave Doré, *Bataille de*

---

[63] Esta polêmica na imprensa já foi comentada pelos autores Rangel de S. PAIO (*O Quadro da Batalha dos Guararapes — seu autor e seus críticos*, Rio de Janeiro: Typographia Serafimm José Alves, 1880), Cardoso de OLIVEIRA (*Pedro Américo sua vida e suas obras*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943), Carlos RUBENS (*Vítor Meireles sua vida e sua obra*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945) , Argeu GUIMARÃES (*Auréola de Victor Meirelles*,1977) e Donato MELLO JÚNIOR (*Pedro Américo de Figueiredo e Melo 1843-1905*, Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983). Hugo Xavier Guarilha rescentemente inventariou toda a crítica a respeito: GUARILHA, Hugo Xavier. *A questão artística de 1879: polêmica da crítica de arte no segundo reinado*. Campinas, 2005 (Dissertação, UNICAMP – Mestrado em História da Arte, sob a orientação do prof. Dr. Jorge Coli)

[64] 10 de maio de 1879, n. 160, p.4.

[65] Alexandre José de Melo Morais Filho (1844 - 1919) médico e escritor, Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831-1912), arquiteto da Casa Imperial, fundador da Sociedade Propagadora das Belas-Artes e do Liceu de Artes e Ofícios (1856), Professor da Academia Imperial de Belas Artes.

Montebello e as ilustrações para o livro de Darel, ao passo que Bethencourt da Silva, além dessas, relaciona (justa ou injustamente) o quadro de Pedro Americo a obras de Paul Delaroche, Emile Bayard, Adolphe Yvon, Horace Vernet e à ilustração do livro de Figuier[66].

Bethencourt da Silva atribui ao amálgama de figuras de outras obras a impossibilidade do pintor conseguir a unidade de ação em seu quadro. Para o crítico, predomina na tela a confusão:

> *De quanto porém se houvesse de dizer a este respeito nada importa tanto para a arte como a composição do painel; e no Avahy é ella infelicissima, principalmente na parte que corresponde á disposição dos grupos e sua distribuição, onde não se encontra o preciso conhecimento esthetico,* ***si é que para aquella accumulação de povo não concorreu desastradamente a cópia servil de muitas figuras, colhidas de outros paineis, e distribuidas aqui e alli por todo o quadro****, de tal modo que ninguem sabe qual é o grupo que representa a acção principal, isto é, o que domina, o que prevalece sobre os secundarios e terciarios, sem que nenhum outro lhe possa disputar a importancia, quer pela fórma, quer pelo interesse com que a sua existencia se filia á acção, cuja unidade não deve romper.*
>
> (...)
>
> *Para dar á sua composição um caracter de grandeza, de vida, de movimento que commovesse e arrebatasse o espectador insciente, o Sr. Pedro Americo amontoou figuras sobre figuras, exagerou posições e proporções, forçou a verdade, confundiu tudo...*"[67]

De fato, a observação de Bethencourt da Silva é correta. Pedro Americo confundiu tudo! Partindo do pressuposto de que todo quadro deve seguir as regras de composição necessárias à unidade, a *Batalha de Avahy* é o caos. Todavia, o caos é o objetivo conscientemente perseguido pelo artista.

Para o crítico, o pintor, ao copiar servilmente figuras de outros contextos, não foi capaz de integrá-las a um todo coerente. Entretanto, a lógica do artista parece ser a oposta: por objetivar o caos, o todo não pode ser coerente, o que lhe permite o acúmulo de referências. Pedro Americo trabalha com a tensão de figuras que, por perderem-se no redemoinho, precisam se isolar para serem percebidas. Como bem observou Gonzaga Duque:

---

[66] BETHENCOURT DA SILVA, "Belas Artes V" *Revista Brazileira*, outubro (?) de 1879, p. 438-452; MORAES FILHO, Dr. Mello " Folhetim, Bellas-Artes" *Gazeta de Noticias*, 1 de maio de 1879, p.1.

[67] BETHENCOURT DA SILVA, "Belas Artes V" *Revista Brazileira*, outubro (?) de 1879, p. 438-452. Grifos nossos.

"Quem puder abranger com a vista toda a extensão de um campo de batalha, no momento em que a luta está a terminar, há de sentir uma confusão inexprimível.

Pouco a pouco, como quem sai de um mergulho e repousa, verá por partes a luta. Aqui um grupo, ali outro, além ainda outro e mais outro e ainda mais outros, confusos, movediços, entre ferros que brilham no ar e descem ligeiros, entre relâmpagos de armas de fogo." [68]

Um exemplo extremamente interessante dessa tensão é a figura do Duque de Caxias, retirada, como vimos, do quadro *Smalah...* de Horace Vernet. O comandante brasileiro se situa em segundo plano, sem que a composição o revele facilmente. Ele está afastado da peleja, como "turista", mas também submetido à elipse, num ponto de ligação estética entre o caos terrestre e o céu enfurecido. Neste aspecto, a controvérsia sobre a farda desabotoada de Caxias é reveladora.

Críticos, a exemplo de Gonzaga Duque, acusaram Pedro Americo de desrespeitar a imagem do Duque de Caxias ao representá-lo com a farda desabotoada: *O duque de Caxias, militar perfeito e homem correto, apresenta-se, nessa batalha, de farda desabotoada, falta importantíssima por ser o general em chefe do exército brasileiro e, por conseguinte, uma das figuras dignas de reparo* [69]. A resposta do artista nos faz ver como o personagem deveria se submeter à concepção do quadro:

"Começarei destruindo o pequenino e falsissimo boato que já achou éco em acreditados jornaes, relativo a uma observação que se diz ter-me feito o Exmo. Sr. Duque de Caxias, ao ver o seu retrato com a farda desabotoada; cousa tão contrária à verdade, que o próprio Sr. duque pediu-me a confutasse.

É fato que S. Excia. costuma trazer abotoada a farda; mas essa particularidade individual pesa bem pouco na composição de um quadro, e podia ser desprezada naquela conjuntura, em que era necessário prolongar por assim dizer, as côres claras da parte inferior do cavaleiro, para não se separar da superior, que ficaria toda escura sem o recurso do colete branco, que também faz parte do uniforme.

---

[68] DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira.* Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Cia., 1888, ed. Aos c. de T. Chiarelli, Campinas: Mercado de Letras,1995, p. 150.

[69] DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira.* Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Cia., 1888, ed. Aos c. de T. Chiarelli, Campinas: Mercado de Letras,1995, 161. *"Bem sabemos que tem o Sr. duque as condições precisas para general em chefe: prudencia, bravura, e sobretudo a grande qualidade, sem o que não ha exercito possivel, a disciplina; é o que basta para se avaliar não ser possivel ostentasse elle na batalha de Avahy, aquella serenidade na physionomia e conservasse a farda desabotoada.*

Não ha general algum que entre em acção, offendendo d'est'arte a disciplina, e dando tão máo exemplo aos soldados; foi, pois, o artista neste ponto mal informado". G.M. "Folhetim – A Batalha de Avahy", *O Globo*, 5 de outubro de 1877, p. 1 e 2.

Esta razão apreciar-se-ia melhor diante do painel.

O fato de desabotoar-se a meio a farda de um general, que está absorto no êxito de uma grande batalha, e que figura n'um quadro de tantos pormenores, não constitue atentado contra a integridade dos seus costumes, não fere os seus brios militares, não atinge ao seu caráter; e, se o fezesse, era em bom sentido, mostrando despreoccupado de si proprio, e todo entregue aos seus terriveis e solenes deveres. Bem o sabe o Sr. duque, o qual rio-se muito, quando lhe perguntei se queria que eu retocasse a pintura para satisfazer aos inventores de boatos.

A prova, porém, de que o costüme do general em chefe era todo individual, que não tinha esse alcance que se lhe quer attribuir, que não era propriamente para dar o exemplo – como já disse – é que o chefe do seu estado-maior na mesma batalha trazia 'a farda abotoada somente pela parte superior, por tres botões', segundo me escreveu em papel que ainda conservo.

Mas quando mesmo o fôsse, era facto que teria muita significação no terreno da disciplina militar, mas nenhuma em um conjuncto esthetico tão complexo, aonde primeiro que tudo é necessário attender-se às mil exigencias da arte, ess'outra disciplina do gosto, que muitas vezes exclue a propria realidade naquillo que não é puramente essencial e caracteristico."[70]

Para aqueles que buscavam a rápida identificação dos protagonistas, a guerra enaltecendo-lhes a glória, o quadro oferecido por Pedro Americo não fazia sentido. Caxias deveria ali estar para ser favorecido pela composição, esta deveria se submeter a sua magnitude, a unidade de ação deveria ir ao seu encontro. Entretanto o artista defende o contrário: diante de um *conjuncto esthetico tão complexo* qualquer *particularidade individual pesa bem pouco na composição de um quadro*. Para se alcançar melhor fruição estética, pouco importa que desabotoemos o general. Quando Borgognone privilegia o caos da guerra, o faz com personagens anônimos; Pedro Americo é mais radical, consente que vejamos os heróis se perderem no caos.

O mesmo raciocínio pode-se empregar para as outras cópias, na realidade não tão servis, realizadas por Pedro Americo. Apropriadas, subordinam-se ao projeto criador do artista, integrando-se ao turbilhão. Quanto mais os personagens se enriquecem com as sobreposições realizadas (Duque de Caxias-Duque d'Aumale, Osório-Carlos Magno, guarani-comanche...) mais violento é submetê-los ao caos da guerra, corrompendo a tradição clássica de representação dos heróis.

---

[70] Carta publicada originalmente no *Jornal do Commercio*, 27 de outubro de 1877, Seção de Belas Artes, e transcrita por Geraldo Marques Nunes no *Jornal do Commercio* de 29 de junho de 1947.

Pedro Americo defendeu-se, indiretamente, das acusações de plágio, no melhor de seu estilo: proferiu, em 25 de junho de 1880, uma palestra para a Associação dos Dramaturgos, em Lyon, e a fez publicar, traduzida, em Florença.

Dada a sua importância, citemo-la em parte:

"SENHORES!

Antes de definir o que entendo por plagio, quer nas lettras, quer nas bellas artes, seja-me permittido vos fazer observar quanto, sob pretextos mais ou menos disfarçados, se tem ultimamente abusado deste termo, tão claro em apparencia, e entretanto singularmente obscuro quando é examinado com a necessaria attenção.

(...)

Com effeito, a historia dos melhores fructos de qualquer litteratura ou de qualquer eschola artistica nos ensina, que o producto mais constante do espirito humano, longe de ser o invento, no sentido absoluto desta palavra, é, ao contrario, o aperfeiçoamento do assumpto, o desenvolvimento dos meios de expressão, a transformação mais ou menos profunda da idéa ou da fórma inicial, a qual de simples, que era em sua origem, tornou-se ornada, elegante, rica, magestosa, revestindo successivamente as exterioridades mais diversas e mais consentaneas ao gosto das epocas que atravessou, até se achar completamente esgotada.

(...)

O desenvolvimento de uma mesma idéa atravéz dos seculos, ou a evolução historica do pensamento humano e a continua progressão dos meios de o exprimir são, pois, a lei á que se devem attribuir esses transcendentes phenomenos de assimilação esthetica de que acabamos de recordar tantos exemplos, e que tão levianamente se vai hoje confundindo com os furtos e emprestimos de individuos sem merito em prejuizo dos homens superiores.

(...)

A que, pois, monta o aleive de plagiario, que com tamanha facilidade hoje se assaca a quem quer que se eleve acima da mediocridade? Se por plagiato se entende a imitação inconsciente, ou as coincidencias accidentaes do pensamento, ou a identidade original do assumpto, ou finalmente as casuaes reminiscencias que inevitavelmente se encarnam nos grandes productos da intelligencia, qual é o autor, por mais illustre que seja, que não incorreu no involuntario delicto de plagiario? O progresso da sciencia não é mais do que a continuidade e a expansão da idéa atravéz dos tempos.

(...)

Mas se da historia da sciencia passarmos á da arte, encontraremos logo os maiores mestres a se plagiarem reciprocamente para attingirem a perfeição que buscavam.

(...)

Nas Camaras do Vaticano encontram-se figuras de Raphael que, no todo, reproduzem outras com que Masaccio decorou a igreja e o claustro do Carmo em Florença. Por qual razão nenhum critico viu nisso um furto, um mero plagio? Porque a pintura do chefe da eschola romana é mais sabia e mais expressiva,

completando pela evidencia do desenho e do clar'escuro e intenção revelada nas bonitas composições do illustre precursor.

(...)

Ora, o estylo é o homem, dizia Buffon; e o homem capaz de imprimir em um sujeito já explorado o cunho da sua propria individuação, dando novo e formoso semblante a uma concepção chronologicamente anterior, não é, por certo, equiparavel ao plagiario, cujo traço caracteristico é a ausencia constante de grandes qualidades individuaes dominadoras.

(...)

Não ha nisso usurpação fraudulenta á qual convenha o termo consagrado na lei Flavia para denominar a apropriação, compra ou venda de pessoa livre, e que Marcial applicou figuradamente ao auctor que, por não ter engenho proprio, rouba pensamentos e expressões alheias; ha, sim, transformação de idéas, progresso de invento, e transmigração ascendente de uma mesma concepção em cerebros differentes, que a comprehenderam tão diversamente quanto era nelles diversa a natureza psychologica e a sciencia de que dispunham.

(...)

A originalidade não reside tanto na absoluta independencia da concepção quanto na fórma peculiar a cada auctor; e isto já o havia dicto Victoriano Sardou defendendo-se do injusto labéu de plagiario, que lhe assacavam por occasião de dar ao publico outra das suas melhores peças. E tanto é certo, que uma figura de Miguel-Angelo differiria essencialmente de uma de Ticiano, ou de Correggio, por maior que fosse a coincidencia dos seus contornos juxtapostos.

(...)

A identidade de aspecto ou de situações na litteratura, e nas bellas artes a semelhança de linhas ou de attitudes entre duas ou mais figuras de composições diversas não constitue, pois, depoimento valido contra a originalidade de qualquer dellas; e esta só se deve buscar na indole paticular dos meios de que se serviram os respectivos auctores, para communicarem o seu pensamento definindo-as.

(...)

A inferioridade relativa, a ausencia de engenho e de progresso manifestada no proprio fructo da imitação, eis, Senhores, o caracter distinctivo do delicto litterario ou artistico, que muitos de proposito confundem com as coincidencias de idéas ou de fórmas resultantes do facto de collaborarem, casual ou intencionalmente, diversos auctores summos no aperfeiçoamento e na immortalização do mesmo ideal." [71]

A idéia de Pedro Americo é clara: não importa a *coincidencia dos contornos juxtapostos*, a *semelhança de linhas ou de attitudes entre duas ou mais figuras de composições diversas*, o que deve ser levado em consideração é o resultado advindo da

[71] "Discurso sobre o plagio, proferido a 25 de junho de 1880 em Lyão perante a associação dos dramaturgos (traduzido)" Figueiredo, Pedro Americo de, *Alguns discursos*, 2ª. parte, Florença, Imprensa de l'Arte Della Stampa, 1888. p. 91-124.

imitação, ou seja, a qualidade da obra. Está, quando realizada por um *homem superior*, a impor-lhe sua *forma peculiar*, seu *estilo*, sua própria *individuação*, é original.

Estamos diante de um artista que acredita na força integradora de seu pincel, em submeter à sua vontade as *coincidências* e *semelhanças*. Um articulista, sob o pseudônimo "Mirandola", reforça essa impressão em resposta à crítica de Mello Moraes Filho: "*Dado mesmo que alguns grupos e figuras do quadro sejam plagios ou imitações, não saberá o critico que o immenso poder de assimilação que n'esse caso revelaria o pintor, é hoje considerado como o equivalhente do talento creador?*[72]

A leitura de parte do verbete *Plagiat* do *Grand dictionnaire universel du XIX Siècle*, editado por Pierre Larousse entre 1863 e 1876, nos mostra como o discurso de Pedro Americo se coaduna ao pensamento de seu tempo:

> *Mais il faut s'entendre sur le mot plagiat et ne pas confondre le larcin de la pensée et du style avec l'usage de ce fonds commun, de ces banalités inévitables auxquelles l'intelligence est condamnée, comme le corps l'est aux lois du mouvement. Il ne faut pas davantage confondre le plagiat avec les rencontres du hasard, plus fréquentes qu'on ne le croit et qui ont donné lieu au proverbe : « Les grands esprits se rencontrent, » ni même avec l'appropriation féconde et perfectionnée de ce qu'un autre avait trouvé auparavant (...) Autre chose est, nous le répétons, une imitation féconde et une copie servile ou matériellement déguisée, comme c'est le cas le plus fréquent des plagiaires.*[73]

Neste verbete Larousse apresenta, também, uma humorada defesa da *apropriação fecunda* por Alexandre Dumas (1802-1870) – ele próprio acusado de plagiar Schiller, Walter Scott e Chateaubriand -, que vai ao encontro das palavras de Pedro Americo:

> *Quant à la création complète d'une chose, je la crois impossible. Dieu lui-même, lorsqu'il créa l'homme, ne put ou n'osa l'inventer : il le fit à son image. C'est ce qui faisait dire à Shakspeare, quand un critique stupide l'accusait d'avoir pris*

---

[72] " Os plágios", *Revista Musical*, 3 de maio de 1879, p. 2 e 3.

[73] *Grand dictionnaire universel du XIX Siècle*, Tomo 12, p. 1108, coluna 1. **Tradução**: "*Mas devemos esclarecer a palavra plágio e não confundir o roubo do pensamento e do estilo com o uso desse fundo comum, dessas banalidades inevitáveis às quais a inteligência está condenada, como está o corpo às leis do movimento. Também não se pode confundir o plágio com os encontros do acaso, mais freqüentes do que se acredita e que inspiraram o provérbio "Os grandes espíritos se encontram"; nem mesmo com a apropriação fecunda e aperfeiçoada daquilo que outro encontrou anteriormente (...) São coisas diferentes – repetimos – uma imitação fecunda e uma cópia servil ou materialmente disfarçada, como é o caso mais freqüente dos plagiários.*"

parfois une scène tout entière dans quelque auteur contemporain : « C'est une fille que j'ai tirée de la mauvaise société pour la faire entrer dans la bonne. » C'est ce qui faisait répondre plus naïvement encore à Molière lorsqu'on lui adressait le même reproche : « Je prends mon bien où je le trouve. » Et Shakspeare et Molière avaient raison ; car l'homme de génie ne vola pas, il conquiert : il fait de la province qu'il prend une annexe de son empire ; il lui impose ses lois, il la peuple de ses sujets, il étend son sceptre d'or sur elle, et nul n'ose lui dire, en voyant son beau royaume : Cette parcelle de terre ne fait point partie de ton patrimoine[74].

Embora não se possa dizer que Carlos Magno, de Delaroche, ou o Duque d'Aumale, de Horace Vernet, pertençam a uma *mauvaise société*, pode-se afirmar o *beau royaume* a que passaram a integrar, igualmente, na tela de Pedro Americo. Uma visita a Salle d'Afrique do Musée du Château de Versailles, onde *La prise de la Smala d'Abd el-Kader par le duc d'Aumale à Taguin* ocupa toda uma parede, nos faz perceber como as obras de Horace Vernet e Pedro Americo se eqüivalem na força criativa e diferem em suas concepções, como vimos anteriormente.

Pedro Americo, em profícuo diálogo com a História da Arte, conseguiu imprimir a cada um de seus quadros históricos uma questão particular. Retirou a idéia do tema e do grupo principal da *Batalha de Campo Grande* do quadro de Luigi Bechi, mas a dualidade que estabelece entre o Conde d'Eu e seus ajudantes não está presente entre o Marques Fadini e o Coronel De Sonnaz. Calcou os principais personagens da *Batalha de Avahy* de grandes quadros de Versailles, do Louvre ou mesmo de estampas de livros, mas esvaziou-lhes o heroísmo, submetendo-os ao caos da guerra. Aproximou D. Pedro I de Napoleão, Tiradentes de Cristo, de Marat e dos náufragos de Géricault, porém, reafirmando sua própria identidade.

Ao contrário das obras precedentes de Pedro Americo, os críticos de *Tiradentes esquartejado*, estupefatos face ao corpo fragmentado do herói, não se referiram às

---

[74] **Tradução**: *Quanto à criação completa de uma coisa, acho-a impossível. O próprio Deus, quando criou o mundo, não pôde ou não ousou inventá-lo: ele o fez à sua imagem. Foi por isso que Shakespeare disse, quando um crítico estúpido o acusou de tomar às vezes uma cena inteira de algum autor contemporâneo: "Era uma jovem que tirei da má sociedade para fazê-la entrar na boa." Foi o que levou Molière a responder candidamente quando lhe fizeram a mesma acusação: "Pego o que me interessa onde o encontro." E Shakespeare e Moliere tinham razão, pois o homem de gênio não rouba; conquista. Ele faz da província que captura um anexo do seu império, ele lhe impõe as suas leis, ele a povoa com seus súditos, estende seu cetro de ouro sobre ela, e ninguém ousa dizer-lhe, ao ver o seu belo reino: Esta parcela de terra não faz parte do teu patrimônio.*

aproximações realizadas pelo artista. Nenhum crítico fez alusão a David ou Géricault ao analisar-lhe o quadro. *Le radeau de la Méduse* está presente na gênese de *Tiradentes*, mas os quadros realizam propostas diversas. Pedro Americo radicaliza algo que Géricault anteviu, mas optou por não realizar em sua grande tela exposta no Louvre: a fragmentação do corpo. Géricault estudou membros amputados, cabeças de guilhotinados, ensaiou revelar o canibalismo dos náufragos, mas em sua tela final preservou-lhes os corpos.

4.2 O herói e a explicitação da violência

A pintura histórica de Pedro Americo esvazia o herói de sua força clássica, culminando com a fragmentação de seu corpo. Esse processo encontra sua gênese nas transformações da pintura histórica no século XIX, principalmente a partir de sua segunda metade. Não ambicionamos historiar esse processo, mas, apenas, apontar sua importância para a compreensão de *Tiradentes esquartejado*.

4.2.1 O herói na pintura de batalha

Tiradentes não é o vencedor de grandes batalhas – na verdade, não participou de nenhuma. É um herói vencido, sem ter disparado a arma na defesa de seus ideais. É um militar a quem apenas a condenação à morte conferiu importância histórica. É um herói representado morto e esquartejado.

Ao logo do século XIX, o herói vencido surge como protagonista. Se, no início, os derrotados eram surpreendidos em seu sofrimento nas extremidades dos quadros de batalha, com o passar do tempo, ocupam o centro das atenções.

4.2.1.1 Horace Vernet

O que se apreende do diálogo de Pedro Americo com a obra de seus antigos professores, que se notabilizaram na pintura de temas históricos, principalmente grandes batalhas?

De Horace Vernet o artista brasileiro assimilou mais que figuras do quadro *Smala...* como o Duque d'Aumale, o cego ou o judeu fugitivo.

Robert Rosenblum, prefaciando o catálogo da primeira grande exposição dedicada a Horace Vernet, em 1980, nos fala do rompimento de Vernet com a grande tradição das pinturas de batalhas ocidentais herdadas da renascença e da época barroca, que enfatizavam o herói:

> *"Il est temps de se rendre compte, par exemple, que la façon dont Vernet peint les événements contemporains marque sans doute la fin des traditions antérieures, que le rôle des héros, l'emphase dramatique, la subordination des éléments picturaux à un centre, sont rejetés, mais aussi que cette manière ouvre la voie à un nouvelle espèce de distance émotionnelle et de composition (ou d'anti-composition) égalitaire, la même que nous admirons dans les innovations postérieures de Courbet ou de Manet. L'immense fossé qui semble séparer les maîtres du réalisme sous le Second empire de l'art pratiqué par Ingres et Delacroix n'est pas si grand si nous prônons garde que beaucoup de leurs inventions les plus sensationnelles sont annoncées, sous la monarchie de juillet, par Vernet et tel de ses confrères comme Delaroche. »*[75]

Seu crítico contemporâneo, Léon Lagrange, identifica o momento desta transformação na pintura de Horace Vernet, ressaltando a diferença entre as cinco telas da Galerie des Batailles, pintadas na década de 1830, para as quatorze telas executadas a partir de 1840 sobre as conquistas na África para o Château de Versailles:

> *"Dans le Siége d'Anvers le ciel, le paysage, la lumière nous transportent en Belgique. Bien que la place d'honneur appartienne à l'état-major, on aperçoit déjà*

[75] *Paris-Rome: Horace Vernet (1789-1863)*, car. exp., Paris, ENSB, Rome, Académie de France à Rome, 1980. p. 18. **Tradução**: "*É hora de perceber, por exemplo, que o modo como Vernet pinta os acontecimentos contemporâneos assinala, certamente, o fim das tradições anteriores; que o papel dos heróis, a ênfase dramática, a subordinação dos elementos pictóricos a um centro são rejeitados, mas também que essa maneira abre caminho para uma nova espécie de distância emocional e de composição (ou de anticomposição) igualitária, a mesma que admiramos nas inovações posteriores de Courbet ou de Manet. O imenso fosso que parece separar os mestres do realismo sob o Segundo Império da arte praticada por Ingres e Delacroix não é tão grande, se consideramos que muitas de suas invenções mais sensacionais são anunciadas, sob a Monarquia de Julho, por Vernet e por alguns de seus congêneres, como Delaroche.*"

le sentiment nouveau qui anime le peintre. Désormais il n'aura garde de sacrifier la troupe à ses chefs, et, au lieu de nous donner des portraits de généraux, il saura peindre le peuple soldat. Et remarquez combien cette idée toute moderne, rapportée par lui de la terre d'Afrique, sera féconde en résultats heureux. »[76]

Acreditamos que o desejo de Pedro Americo, de sobrepor a tensão da guerra aos protagonistas, o aproxima tanto dos batalhistas do século XVII, quanto da forma pela qual Horace Vernet subverte, no séc. XIX, o papel dos heróis na pintura histórica[77]. Subversão que não suprime o herói da cena, não o "dissolve" no turbilhão da luta, mas corrói o discurso ufanista.

O primeiro plano na pintura de batalha é, por longa tradição, palco dos dramas mais humanos, da dor e da morte. Entretanto parece-nos que, ao longo do século XIX, a lógica do primeiro plano invade o restante da tela. No período napoleônico, ao herói ainda reservava-se o lugar de destaque. Como defende Bruno Foucart:

"Les peintres de l'histoire contemporaine savaient alors détacher le héros du magma des actions confuses, le présenter à la fois dans et hors l'action, supérieur aux tourmentes ; il focalise naturellement les attentions puisque c'est avec lui et autour de lui que tout prend son sens. »[78]

A preservação da figura do herói não impede que a variedade e a força dos dramas situados à altura do espectador provoquem uma maior identificação com os personagens de primeiro plano, independentemente de serem vencidos ou vencedores. O chão os nivela, a dor os aproxima e, aos poucos, nos esquecemos dos heróis. Já em 1980, Jean Clay, analisando os quadros de Gros (1771-1835) sobre as campanhas napoleônicas, chamava a

---

[76] LAGRANGE, Léon, "Artistas contemporâneos, Horace Vernet", *Gazette des Beaux-Arts*, t. 14, série I, 1863, p.450. **Tradução**: "*No Cerco de Anvers, o céu, a paisagem, a luz nos transportam para a Bélgica. Embora o lugar de honra pertença ao estado-maior, já se percebe o sentimento novo que anima o pintor. Doravante, ele não terá mais a preocupação de sacrificar a tropa aos seus chefes, e, ao invés de mostrar retratos de generais, saberá pintar o povo como soldado. E note-se como essa idéia absolutamente moderna, trazida por ele das terras da África, será tão fecunda em resultados felizes.*"

[77] Apesar de Horace Vernet poupar Napoleão Bonaparte, verdadeiramente heróico nas representações do pintor francês das batalhas de Iéna, Friedland e Wagram; como, posteriormente, Pedro Americo o fará com relação a Pedro I no *Grito do Ipiranga*.

[78] FOUCART, Bruno. "La grande alliance de Napoléon et des peintres de son histoire » In: *Napoleón, images et histoire*, Peintures du Château de Versailles (1789-1815), Paris, Réunions des Musées Nationaux, 2001. p. 19. **Tradução** : "*Os pintores da história contemporânea sabiam então destacar o herói do magma das ações confusas, apresentá-lo ao mesmo tempo dentro e fora da ação, superior às tormentas; ele focaliza naturalmente as atenções, pois é com ele e em torno dele que tudo faz sentido.*"

atenção para os dramas visíveis no primeiro plano, percebendo-os como verdadeiros contra-discursos: "... *le devant du tableau, loin d'être vide ou neutre, se charge d'images violentes et agressives qui déferlent sur le spectateur, contredisent au caractère héroïque de l'oeuvre et se constituent en contre-discours*" [79]. Contra-discurso que se acentua pela escala das figuras : "*Les contemporains (...) on bien senti combien l'exagération du l'échelle, dans les premiers plans, suscitait moins un effet décoratif qu'un arrachement de spectateur à la neutralité d'une contemplation bienveillante ou esthétique – comme si de telles distorsions brouillaient son idiosyncrasie, son assise.* »[80]

Apesar de Lagrange apontar a mudança na pintura de Vernet a partir de 1840, sentimos que na *Bataille de Fontenoy* (1828) o artista já não destaca o herói, com a intensidade que o fizera nos quadros relativos à campanha napoleônica. Na *Bataille de Fontenoy*, vê-se três grupos praticamente autônomos: Louis XV, no segundo plano, indiferente aos que lhe anunciam a vitória no distante campo de batalha; o pai que beija o filho condecorado e os inimigos feridos. Indiscutivelmente o herói, o rei em cujo nome se comemora a vitória, está lá, quase ao centro, mas a vida pulsa fora dele. À direita, a aristocracia representada como numa cena campestre festiva, embaixo de uma cerejeira, em nada lembrando um cenário de guerra; à esquerda, o povo e sua dor[81]. Os escoceses vencidos podem ser apenas testemunhos da vitória, porém o soldado ferido na perna, preso a uma dor contida - sem os excessos românticos, percebida pela contração de suas mãos e face -, real, próximo física e emocionalmente do espectador, rouba a atenção e subverte o sentido da tela. O crítico Léon Lagrange igualmente percebeu esse "desequilíbrio" na composição do quadro: "*Je le veux bien, et je supprime volontiers l'ambulance du premier plan, hors-d'oeuvre peu ragoûtant qui ne fait que déranger l'équilibre. Toujours est-il que ce tableau attire et retient.* » [82]

---

[79] CLAY, Jean *Le Romantisme*. Paris, Hachette, 1980, p. 289. **Tradução** : "*... a parte anterior do quadro, longe de ser vazia ou neutra, está carregada de imagens violentas e agressivas, que se arremessam sobre o espectador, contradizem o caráter heróico da obra e se constituem como contra-discurso*"

[80] **Tradução**: "*Os contemporâneos (...) perceberam a que ponto o exagero da escala, nos primeiros planos, visava menos criar um efeito decorativo do que arrancar o espectador à neutralidade de uma contemplação indulgente ou estética – como se essas distorções confundissem a sua idiossincrasia, a sua base.*"

[81] Sobre a descrição dos três grupos ver: RENAUDEAU, Claudine, sous la direction de Bruno Foucart, *Horace Vernet, catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Université de Paris IV, 1999. p. 304.

[82] LAGRANGE, Léon, "Artistas contemporâneos, Horace Vernet", *Gazette des Beaux-Arts*, t. 14, série I, 1863, p.449. Tradição : "*Concordo, e suprimo de bom grado a ambulância do primeiro plano, aperitivo insosso que só faz perturbar o equilíbrio. Mas, de qualquer forma, esse quadro atrai e prende.*"

Trinta anos após a *Bataille de Fontenoy* (e um ano antes do jovem Pedro Americo freqüentar suas aulas), Horace Vernet pintará o que parece ser a sua última cena de batalha, *La prise de Malakoff par le general Mac-Mahon*, onde o herói da guerra da Criméia triunfa solitária e constrangedoramente sobre um amontoado de cadáveres e feridos que ocupa dois terços da tela.

Já não se trata mais do herói disputar a atenção do observador com diversos episódios pitorescos, mas do questionamento direto do heroísmo. Essa transformação do papel do herói, já sinalizada na obra de Vernet, se concretizará durante a segunda metade do século XIX , período em que Pedro Americo desenvolverá sua produção pictórica.

4.2.1.2 Léon Cogniet

A princípio não identificamos uma aproximação maior entre a pintura histórica de Pedro Americo e seu professor Léon Cogniet. Em relação ao papel do herói, os questionamentos propostos por Vernet ao longo de sua trajetória, tão bem apontados por Rosenblum e, em parte, compartilhados por Pedro Americo, não se encontram presentes na obra de Léon Cogniet. Em suas telas, os heróis ocupam o lugar de destaque, representados como líderes generosos.

Tomemos três estudos encontrados no Musée des Beaux-Arts de Orléans, instituição para a qual o pintor doou em testamento grande parte de seus estudos e desenhos.

O primeiro, realizado aproximadamente em 1830, "*Le général Foy (1775-1825) au combat d'Orthez, 27 février 1814*", nos mostra uma cena de "ambulances". Atingido no ombro, Foy é atendido por um cirurgião, num refúgio improvisado, isolado do campo de batalha visível ao longe. O general ferido encontra-se sentado, banhado pela luz, portando ainda chapéu e toda a indumentária, apontando para dois outros feridos deitados ao chão, ordenando que sejam atendidos primeiro. No verso do chassi da tela, encontra-se a inscrição em parte apagada: "*Paroles du général Foy/:['Major chacun son tour, un général à l'ambulance n'est plus/ qu'un soldad blessé']* » [83] O estudo de Cogniet

[83] **Tradução**: "*Palavras do general Foy: ['Major, cada um tem sua vez, um general na ambulância não é mais / do que um soldado ferido']*

imediatamente nos faz lembrar do quadro de Boutigny, *Maréchal Lannes à Essling* (1894); entretanto, seu sentido é exatamente o oposto: a representação de Cogniet está longe de nivelar o general à mesma dor dos soldados. A verticalidade, a luz, o trajar e, principalmente, o seu gesto magnânimo conferem heroísmo à cena.

Em outro estudo, Léon Cogniet representará uma cena de 29 de julho de 1830, sob o título *Courage et humanité.* Nela vê-se um jovem revolucionário desarmado, protegendo com o próprio corpo um soldado encurralado pela massa enfurecida. Cogniet atenuará a violência desse momento histórico, também pintado por Jean-Louis Bézard (1799-1861), cujo quadro *Prise du Louvre, le 27 juillet 1830; massacre des gardes suisse*, exposto no Musée Carnavalet, deixará claro todo o sangue derramado. O mesmo ato de heroísmo encontramos num estudo de Cogniet datado de 1831, "*Le drapeau défendu*", onde um soldado polonês defende também com o próprio corpo um soldado francês ferido e sua bandeira[84].

A pintura histórica de Pedro Americo difere de seu antigo mestre não só na questão do herói, mas, igualmente, na representação das batalhas. Cogniet dissolve o combate na paisagem, aproximando-se da pintura de Lejeune e distanciando-se de Gros, que o traz para o primeiro plano. Como Lejeune, Cogniet expõe a lógica do movimento das tropas no campo de batalha. Sua perspectiva aérea -situando os personagens bem abaixo da linha do horizonte, em escala reduzida, longe do espectador- privilegia a apreensão global da cena. Tomemos como exemplo a *Bataille du mont Thabor*, encomendada por Louis-Philippe para o museu histórico de Versailles em 1837. Exposta no salão de 1843, foi pintada em colaboração com Félix Philipoteaux (1815-1884), representando um episódio da campanha de Napoleão no Egito[85]. Cogniet divide harmoniosamente o quadro em três planos: ao fundo, as montanhas e o céu; no plano intermediário, os exércitos na planície, identificando-se, apesar da fumaça, a formação retilínea da tropas francesas; em primeiro plano, um pouco mais ao centro, o pintor contrapõe a organização e disciplina do exercito francês, ali disposto triangularmente, aos ataques desordenados dos turcos. Situada à altura da visão do espectador, a cavalaria turca - num intenso movimento de ataque e retirada,

---

[84] Cabe lembrar que, sob o I Império, os poloneses foram aliados da França, visando se libertarem do julgo da Rússia e da Prússia que dividiram o território polonês.

face à artilharia francesa, expondo a energia dos cavalos, a exuberância das roupas e a dramaticidade dos gestos - traz ao primeiro plano um grande dinamismo. O livreto do *Salon* informa qual o momento representado por Cogniet em sua tela:

> *"Depuis six heures du matin, les 2000 hommes de Kléber résistaient aux efforts opiniâtres de la cavalerie turque, dix fois plus nombreuse. À une heure les munitions étaient presque épuisées ; la fatigue accablait nos soldats... lorsque le canon de Bonaparte se fit entendre dans le lointain. À ce signal inattendu des acclamations s'élèvent spontanément du carré. L'ennemi, qui, dans ce moment même, tentait encore un effort, s'arrête ; et bientôt l'effroi succède à son irrésolution. Les deux carrés de Bonaparte et celui de Kléber, formant par leur position un vaste triangle, marchent dans une direction concentrique, font tourbillonner les turcs au milieu de la plaine et les écrasent avec l'artillerie.* »[86]

Se compararmos a *Bataille du mont Thabor* de Léon Cogniet com a *Batalha de Avahy* de Pedro Americo, percebemos claramente a diferença de propósitos[87]. É difícil ao expectador do quadro do pintor brasileiro identificar qual momento da batalha está sendo representado ou qual será o seu desfecho. Embora se possa distinguir algumas cenas de rendição do lado direito e o primeiro plano esteja coberto por mortos e feridos paraguaios, o movimento das tropas não está definido; não se sabe, por exemplo, se do lado direito os paraguaios estão contra-atacando. Um emaranhado de corpos e ações ocupa todo o espaço, onde não há pausa para o olhar. Pedro Americo preocupa-se em apresentar o caos e não a lógica da batalha, como nos afirma Jorge Coli.

4.2.1.3 O papel da guerra franco-prussiana nas mudanças do herói na pintura militar

---

[85] Há duas versões para o referido quadro, uma encontra-se no Musée du Château de Versailles, outra no Musée des Beaux-Arts d'Orléans, ambas com mesma metragem (1,16 x 1,46 m.).

[86] Jomini, Victoires et conquêtes (livret du *Salon* de 1843), cit. in *Le temps des passions*, collections romantiques des musées d'Orléans. Orléans, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, 1997 (Catalogue), p. 190. **Tradução**: *"Desde as seis horas da manhã, os dois mil homens de Kléber resistiam aos esforços obstinados da cavalaria turca, dez vezes mais numerosa. À uma hora, a munição estava quase acabada; a fadiga abatia os nossos soldados... quando o canhão de Bonaparte fez-se ouvir ao longe. A esse sinal inesperado, elevaram-se espontaneamente as aclamações da tropa, em formação quadrada. O inimigo que, justamente nesse instante, fazia mais uma tentativa, deteve-se; e logo o pavor sucedeu-se à sua hesitação. Os dois quadrados de Bonaparte e o de Kléber, formando com sua posição um vasto triângulo, marcharam numa direção concêntrica, fizeram os turcos turbilhonarem no meio da planície e os esmagaram com a artilharia."*

Como Pedro Americo chegou à radicalização de *Tiradentes esquartejado*? Como o herói de "manequim", de "turista", passa a supliciado?

Encontramos, nas reflexões de Robert de la Sizeranne, desenvolvidas em seu livro *Le miroir de la vue*, precisamente no capítulo *L'esthétique des batailles*, elementos para melhor compreendermos o caminho trilhado por Pedro Americo. Apenas nove anos separam os ensaios de *Le miroir de la vue* de *Tiradentes esquartejado*. Sizeranne apresenta a qualidade de um observador perspicaz, que a todo o momento nos convida ao embate direto com o objeto artístico e a percepção do sentimento da época ali expresso.

Para Sizeranne a experiência da derrota na guerra franco-prussiana (1870-71) modifica a percepção da batalha e do papel dos heróis:

> *"Tout d'abord, nos peintres ont serré de plus près la réalité navrante du champ de bataille et y ont découvert ce qu'avant notre époque on n'y avait jamais soupçonné : la souffrance. Jusqu'à Neuville et Detaille, tous, sauf Callot et Goya, l'ont ignorée. On n'avait jamais représenté les blessures ni les agonies, ou, si on les avait représentées, c'était pour faire éclater l'énergie surhumaine des blessés ou des agonisants. Dans la Bataille d'Eylan de Gros, le jeune Lithuanien ne pense pas à sa jambe fracassés, mais uniquement à prêter à l'Empereur emmitouflé dans sa witchoura un serment de fidélité.»*[88]

Se antes os feridos apareciam apenas para aclamar o Imperador que passa (ou como um contra-discurso como propõe Jean Clay), agora eles tomam o lugar do grande personagem e a batalha é narrada sob sua ótica. Não mais os movimentos de tropas na paisagem ou a ação de um grupo em torno do herói, mas os pequenos episódios individuais, a carne exposta e o sofrimento anônimo.

> *"Pendant bien des siècles, en effet, se seul homme a figuré la patrie.*

---

[87] O mesmo poderíamos perceber se comparássemos o referido quadro de Pedro Americo à *Bataille d'Héliopolis*, também encomendado por Louis Philippe a Léon Cogniet para o Museu Histórico de Versailles em 1837.

[88] **Tradução**: "*Antes de tudo, nossos pintores perseguiram intensamente a terrível realidade do campo de batalha, e nele descobriram o que, antes da nossa época, ninguém imaginara: o sofrimento. Até Neuville e Detaille, todos, exceto Callot e Goya, o ignoraram. Nunca representaram os ferimentos e as agonias, ou, se o fizeram, foi para ressaltar a energia sobre-humana dos feridos e dos agonizantes. Na Batalha de Eylan, de Gros, o jovem lituano não pensa em sua perna fraturada mas apenas em prestar ao Imperador, confortavelmente abrigado em sua capa, um juramento de fidelidade.*"

Dans la bataille antique, le chef est tout. Ramsès sur son char représente a lui seul l'armée égyptienne (...) Dans las batailles de la Renaissance, le chef est toujours au milieu de la mêlée (...) Avec Van der Meule et tout son école, le roi absorbe toujours le premier plan (...) A-t-on besoin de rappeler que Napoléon, chez Gros, chez Gérard, joue le premier rôle ? Chez Vernet il représente, comme Ramsès, toute la bataille (...)

Mas cette grande figure une fois disparue des tableaux de bataille, personne ne prendra plus sa place. On ne croira plus qu'un seul homme représente une nation et gagne une bataille. On ne croira plus à Ramsès. (...) Regardez les tableaux, non seulement de Neuville et de Detaille, mais de MM. Morot, Armand-Dumaresq, Berne-Bellecour : - la figure du chef y manque presque toujours. (...) Les anciens peintres montraient un chef rayonnant de joie et pas de blessés. Les contemporains ne nous montrent pas le chef, mais ils insistent sur les meurtrissures de la chair à canon. Toute joie est tombée. Évoquez ces pages lugubres de Neuville, de Berne-Bellecour, de Morot, ces soldats harassés, hâves, maigris, couverts de givre ou poussière, les défoncées, les talus ensanglantés, les blessés grattant la terre de leurs doigts crispés, les ambulances, les bouillies de chair vives, ces tas de débris de maisons mêles de débris d'hommes, ces 'fabriques de cadavres' dont les premiers plans de ces tableaux sont encombrés... » [89]

Embora "*Tiradentes esquartejado*" não pertença ao gênero da pintura militar, a transformação em curso deste gênero nos revela a sensibilidade que permitiu a Pedro Americo representar um corpo aos pedaços. A identificação dos diálogos travados entre o pintor e os grandes mestres, através das citações de elementos da *Pietà* (1497-1500), de Michelangelo ou da *Déposition du Christ* (1602-04), de Caravage, de *Marat assassiné* (1793), de Jacques-Louis David, como também de *Le radeau de la Méduse* (1818-19), de Géricault, esclarecem a partir de que referências Pedro Americo compôs o quadro, mas não

---

[89] SIZERANNE, Robert de la. *Le miroir de la vie: essais sur l'évolution esthétique*, Paris, Hachette, 1902, p. 38-44. **Tradução**: "*Na verdade, durante muitos séculos, só o homem representa a pátria. Na batalha antiga, o chefe é tudo. Ramsés em seu carro representa sozinho o exército egípcio (...) Nas batalhas do Renascimento, o chefe está sempre no meio da multidão (...) Com Van der Meule e toda a sua escola, o rei absorve sempre o primeiro plano (...) Não é preciso lembrar que Napoleão, nas telas de Gros, de Gérard, tem o papel principal. Com Vernet, ele representa, como Ramsés, toda a batalha (...) Mas, uma vez desaparecida essa grande figura dos quadros de batalha, ninguém mais tomará o seu lugar. Não se acreditará mais que um único homem represente uma nação e ganhe uma batalha. Não se acreditará mais em Ramsés (...) Vejamos os quadros, não só de Neuville e de Detaille, mas também dos srs. Morot, Armand-Dumaresq, Berne-Bellecour: quase sempre, falta a figura do chefe. (...) Os pintores antigos mostravam um chefe jubiloso e nenhum ferido. Os contemporâneos não nos mostram o chefe, mas insistem nas chagas da 'carne para canhão'. Todo o júbilo desaparece. Lembremos as páginas lúgubres de Neuville, de Berne-Bellecour, de Morot, esses soldados exaustos, esquálidos, definhados, cobertos de geada ou de poeira, os escombros, as trincheiras ensangüentadas, os feridos arranhando a terra com seus dedos crispados, as ambulâncias, as massas de carne viva, esses montes de ruínas de casas misturadas a ruínas de homens, essas 'fábricas de cadáveres' de que estão repletos os primeiros planos desses quadros...*"

o porquê da ênfase no esquartejamento. Os motivos pessoais dificilmente saberemos, mas podemos apontar parte do substrato que alimentou sua opção: a dor dos vencidos exposta nos *Salons* pelos pintores de batalha de sua época.

Sizeranne nos dá um exemplo absolutamente pertinente para entendermos a que sensibilidade pertence *Tiradentes esquartejado*, ao comparar duas representações da morte do Marechal Lannes, fiel auxiliar de Napoleão Bonaparte:

> *"Si l'on veut mesurer exactement la différence d'impression que les misères de la guerre font sur un artiste de notre temps et celle qu'elles éveillaient chez un artiste du temps de Napoléon, il faut comparer ceux-ci non pas traitant des sujets différents d'après des données diverses, mais traitant le même sujet, munis des mêmes renseignements. On se rappelle peut-être le 'Maréchal Lannes à Essling', de M. Boutigny, exposé au Salon de 1894. Quatre-vingt-quatre ans auparavant, en 1810, le Salon contenait aussi les Derniers moments du duc de Montebello, par Bourgeois, et ce tableau a été gravé dans les Victoires et conquêtes'. Il y a de grandes analogies entre les deux. Napoléon entouré de sa garde est descendu de cheval et se jette sur son ami en lui prenant la main. Dans les deux, Lannes est représenté couché sur un brancard, le corps de trois quarts, la tête de profil, tournée à droite, vers l'Empereur. Mais dans le tableau de Bourgeois il n'y a qu'un blessé, et encore parce que le peintre ne pouvait faire autrement : c'est le maréchal Lannes. Dans celui de Boutigny, en 1894, il y en a sept. Chez Bourgeois, la scène se passe en plein champs, au milieu des soldats, avec une éclaircie sur la bataille. La garde entoure le groupe formé par Lannes, ses porteurs et Napoléon. Les chevaux caracolent, les plumets jaillissent, les fumeés tourbillonnent, les aigles impériales planent, les cheveux les têtes découvertes flottent en boucles au vent des batailles : c'est l'action à peine interrompue, c'est une halte humanitaire et l'occasion de gestes de sensibilité, dans une charge héroïque. Regardez le héros lui-même. Est-il blessé ? On ne le voit guère. Sa main droite gantée tient encore son épée nue ; sa main gauche place la main de l'Empereur sur sa poitrine découverte. La jambe mutilée se dissimule sons un large manteau. Larrey est là, en grand uniforme, fouillant dans une cassette, mais on ne voit point ce qu'il en retirera.*
>
> *En 1894, au contraire, la scène est vue dans une triste cour de ferme, aux bâtiments vermoulus, aux carreaux brisés, loin de tout spectacle entraînant. Ça et là, des blessés que souffrent. Le maréchal est étendu, sans geste théâtral ; sa jambe mutilée, enveloppée de linges, est la chose que le regardant voit tout d'abord et avec un profond sentiment de répugnance. Les instruments de chirurgie sont au premier plan ; un bassin plein de sang y est aussi, et Larrey, revêtu du tablier blanc de cuisinier qui lui a servi pendant l'opération, semble encore s'essuyer les mains. Puis, contre un mur, bien en évidence, énormes, le sabre que la main ne brandira plus, le chapeau à plumes qui n'ombragera plus qu'un cercueil. Le premier tableau était une scène de fête guerrière : le second est une vue d'ambulance. Toute la*

différence entre la peinture de bataille d'hier et celle d'aujourd'hui tient entre ces deux mots »[90]

Emile-Paul Boutigny (1854-1929) nos apresenta o *spectacle des ambulances* no dizer de Sizeranne. Inicialmente a produção de Boutigny se prendia à representação dos combates de 1870, para, após 1894, retornar a episódios militares do período revolucionário e do I Império francês. Os chefes militares quando aparecem em suas telas (*Le General Raoult, Marceau...*) o são como o Marechal Lannes ou qualquer soldado, cadáveres ou quase.

Maréchal Lannes à Essling[91] de Boutigny, pintado um ano após ao quadro de Pedro Americo, em muito se aproxima de *Tiradentes esquartejado*. A representação chega ao limite do corpo do herói, à amputação. O fato da amputação e do esquartejamento terem

---

[90] **Tradução:** *"Se quisermos avaliar exatamente a diferença de impressão que as misérias da guerra causam sobre um artista do nosso tempo e a que elas despertam em um artista do tempo de Napoleão, será preciso compará-los, não ao tratar temas diferentes segundo dados diversos, mas ao tratar o mesmo tema munidos das mesmas informações. Talvez nos lembremos do Marechal Lannes em Essling, do sr. Boutigny, exposto no Salão de 1894. Oitenta e quatro anos antes, em 1810, o Salão também exibia os Últimos momentos do duque de Montebello, por Bourgeois, e esse quadro foi gravado nas 'Vitórias e Conquistas'. Há grandes analogias entre os dois. Napoleão, cercado de sua guarda, desceu do cavalo e corre para o seu amigo, apertando-lhe a mão. Nos dois quadros, Lannes é representado deitado na maca. Seu corpo se apresenta de três quartos, a cabeça de perfil, virada para a direita, para o Imperador. Mas no quadro de Bourgeois, há apenas um ferido, mesmo porque o pintor não poderia evitar: o marechal Lannes. No de Boutigny, em 1894, há sete feridos. No de Bourgeois, a cena acontece em pleno campo, no meio dos soldados, em um espaço aberto para a batalha. A guarda cerca o grupo formado por Lannes, os carregadores da maca e Napoleão. Os cavalos se empinam, as plumas dos capacetes se agitam, a fumaça turbilhona, as águias imperiais planam, cabelos flutuam em anéis, ao vento das batalhas: é a ação que mal se interrompe, é uma pausa humanitária, ocasião de gestos de sensibilidade, numa investida heróica. Observemos o próprio herói. Está ferido? Não se vê. A mão direita enluvada ainda segura a espada nua; a esquerda leva a mão do Imperador para o peito descoberto. A perna mutilada dissimula-se sob um largo manto. Larrey está ali, em uniforme de gala, procurando algo em uma caixa, mas não se vê o que dela vai retirar.*
Em 1894, ao contrário, a cena é vista em um triste pátio de fazenda, com suas construções corroídas, vidraças quebradas, longe de qualquer espetáculo exaltante. Aqui e ali, feridos que sofrem. O marechal está deitado, sem gesto teatral; sua perna mutilada, envolvida em panos, é o que o espectador vê primeiro e com um profundo sentimento de repugnância. Os instrumentos cirúrgicos estão no primeiro plano; vê-se uma bacia cheia de sangue, e Larrey, com um avental branco de cozinheiro, que lhe serviu durante a operação, parece ainda limpar as mãos. Depois, contra uma parede, bem em evidência, enormes, o sabre que a mão não brandirá mais, o chapéu emplumado que cobrirá apenas um caixão. O primeiro quadro era uma cena de festa guerreira; o segundo é uma cena de ambulância. Toda a diferença entre a pintura de batalha de ontem e a de hoje está entre essas duas palavras."

[91] Le Marechal Lammes à Essing, óleo sobre tela, 220 x 300 cm, Musée des Beaux Arts d'Arras. O tema foi retirado das *Mémoires* de Marbot : « *L'Empereur, à genoux au pied du brancard pleurait en embrassant le Maréchal* » ROBICHON, François. Napoléon fin de siecle in. *Tradition Magazine*, n. 57, Paris, octobre, p. 25. Agradecemos a Emmanuelle Opigez a gestão junto ao Musée des Beaux Arts d'Arras para a reprodução fotográfica do quadro.

realmente ocorrido, não obriga os artistas a representá-lo. O que une os trabalhos de Boutigny e Pedro Americo não é a história de seus personagens, mas a convergência de intenção dos pintores: reduzir o herói à sua humanidade, ao corpo frágil que se submete à ação do carrasco ou da ciência, embora o quadro de Pedro Americo pretenda ser, ainda assim, emblemático e não anedótico como o de Boutigny.

4.2.2 A explicitação da violência na pintura histórica

A morte e a violência estão presentes na arte desde sempre. Nos preocupamos aqui em identificar como, no século XIX, a vítima torna-se protagonista da ação, num primeiro momento revestida de virtudes, desafiando e se sobrepondo moralmente ao carrasco, para, no final, ser apenas testemunha anônima, através de seu corpo destroçado, da crueldade do algoz.

Analisamos a geração de pintores históricos posterior a Delacroix, destacando aqueles que lidaram com a questão da morte. Identificamos dois grupos importantes: Paul Delaroche, acompanhado por Jean-Paul Laurens, e os pintores propriamente da geração de Pedro Americo. Desse último, selecionamos as obras mais violentas que, expostas nos *Salons*, provocaram maior repercussão na crítica, permitindo-nos compreender as mudanças de valores e sensibilidade estética.

Se o texto de Joaquim Norberto convenceu Pedro Americo da fragilidade da Conjuração Mineira e de Tiradentes, sua decisão como pintor de representar o corpo do herói aos pedaços nutriu-se, insistimos, em grande parte, da exposição da carne humana nos *Salons* de Paris.

4.2.2.1 Paul Delaroche e Jean-Paul Laurens: a morte em suspensão.

No catálogo de vendas da Sotheby de 03/12/1989 encontra-se a reprodução do estudo a óleo do quadro (96,5 x 128 cm.), sob o n. 646, porém, com o título trocado, *Napoléon rendant visite aux blessés*, que corresponde a outro quadro de Boutigny,

Paul Delaroche (1797-1856) e Jean-Paul Laurens (1838-1921) são duas grandes referências da pintura histórica do séc. XIX. Malgrado as insistentes comparações desfavoráveis com Delacroix, trilharam caminhos diferentes igualmente válidos. Na produção pictórica de ambos, dois aspectos nos chamam a atenção: a temática e o recorte temporal.

As obras de temas históricos de Delaroche (*Jeanne d'Arc, malade, est interrogée dans sa prison par le cardinal de Winchester*, 1823; *Mort d'Élisabeth, reine d'Angleterre, en 1603*, 1828; *Cromwell devant le cercueil de Charles Ier*, 1830; *Les enfants d'Édouard*, 1831; *L'execution de Lady Jane Grey en la tour de Londres*, 1833, *La mort du duc de Guise*, 1834 ; *Strafford marchant au supplice*, 1836) assim como os retratos de Napoleão, apresentam os heróis fragilizados, em abandono ou perplexos. Ao escolher como tema de sua pintura histórica a morte, o artista privilegia o tempo suspenso[92], os instantes que antecedem o desfecho do drama, a sugestão em detrimento da explicitação[93], a exemplo da tela *Les enfants d'Édouard.* Nela em síntese se vê no interior de um quarto: dois meninos, uma cama, um cão e uma porta. A aproximação dos assassinos dos legítimos herdeiros do trono da Inglaterra se revela apenas pela luz em baixo da porta do quarto, pelo posicionar atento do cachorrinho em sua direção e pelo desvio do olhar de um dos meninos, o Duque de York.

Duas das telas históricas de Delaroche abordam o desfecho de um drama. Em *Cromwell devant le cercueil de Charles Ier* a cabeça real decapitada já reencontrou seu corpo no caixão, alvo da atenção solitária de Cromwell. Porém, na morte do Duque de Guise, o corpo jaz abandonado ao chão, do lado direito da cena, enquanto os assassinos, concentrados no lado oposto, conversam entre si sem um olhar sobre o cadáver.

Pensando no quadro de Pedro Americo a partir da obra de Delaroche, verificamos que na escolha do tema, Pedro Americo aproxima-se de Delaroche, ao mostrar o herói

---

[92] BANN, Stephen. *Paul Delaroche, history Painted,* London : Reaktion Books, 1997, p. 103. DESHAYES, Olivier , *Le corps déchu dans la peinture française du XIX siècle*, Paris , Harmattan, 2004, p. 192.

[93] Stephen Bann salienta a importância de dois esquemas clássicos apontados por Alberti em *De pictura* nos quadros de Delaroche. Trata-se, um, da presença de uma testemunha da ação, que se interpõe entre o espectador e a cena; outro, da Anunciação, cujo principal exemplo é *Les enfants d'Édouard.* BANN, Stephen. Une nouvelle vision d' histoire. In : *Paul Delaroche un peintre dans l'Histoire* (Catalogue), Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2000. BANN, Stephen. *Paul Delaroche, history Painted,* London : Reaktion Books, 1997. BANN, Stephen «Entre l'admiration et la surprise: quelques remarques sur la peinture historique du début du XIX siécle » . *La surprise* Actes du sixiéme colloque du CICADA, 9, 10 ,11 mai 1996, Paul, Université du Paul, 1998.

fragilizado, ao privilegiar a morte, mas difere quanto à escolha do tempo. Entre o antes, o durante e o depois, Pedro Americo se fixa no término da ação, não restando nenhuma surpresa ao espectador; como também abole a presença de outros personagens: o herói está só. Neste aspecto, como visto, *Tiradentes esquartejado* evoca *Marat assassiné* de David.

Jean-Paul Laurens seguirá Delaroche na representação da morte como momento máximo na vida dos personagens históricos[94], mas apresentará uma tensão maior, próxima à estética do melodrama. Laurens privilegia as execuções aos assassinatos ou suicídios[95]. Seus personagens são revestidos de grande dignidade; vencidos pelo poder estatal ou religioso possuem a superioridade moral que falta a seus algozes. Não são vítimas passivas, de olhos vendados como *Lady Jane Grey* de Delaroche, perante a qual o próprio carrasco se apieda, humanizando-se. Em Laurens, a oposição é clara, as vítimas enfrentam e apontam seus opressores como o farão Bernard Délicieux, Sant Jean Chrysostome ou Anne de Bourg. Igualmente a Delaroche, Jean-Paul Laurens não pintará corpos supliciados; deixará o desfecho do drama ao encargo da imaginação do expectador, como na tragédia clássica. Em *La mort du duc d'Enghien* (1873) ou *La répression de la revolte des Maillotins* (1892-1895), por exemplo, a execução é iminente, porém ainda não concretizada.

Alguns personagens de Laurens são propícios a fazer pensar sobre as escolhas de Pedro Americo, principalmente os que se situam dentro de uma narrativa como Roberto o Piedoso, Bernard Délicieux e Joana d'Arc.

Em *L'Excommunication de Robert le Pieux* [96] (1875) e *L'interdit*, acompanhamos os efeitos conclusivos de um ato que nos é negado ver. Na cena da excomunhão, Laurens explora habilmente o estado de abandono do casal real excomungado, o vazio e o silêncio após a retirada dos religiosos. Em *L'interdit* (1875), corpos aparecem em suas mortalhas, largados diante da porta obstruída de uma igreja, à espera do sepultamento em campo santo,

---

[94] VERGNETTE, François de, *Jean-Paul Laurens (1838-1921), peintre d'histoire*, thèse de doctorat, université Paris-X , 1997. *Jean-Paul Laurens 1838-1921.* Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998. (Catalogue)

[95] VERGNETTE, François de, *Jean-Paul Laurens (1838-1921), peintre d'histoire*, thèse de doctorat, université Paris-X, 1997. p. 216.

[96] Robert II Le pieux (970-1031), Rei de França, foi excomungado por haver repudiado Rosala, viúva do Conde de Flandre, e esposado sua parente, Berthe de Bourgogne, que ele repudiará, por sua vez, para se unir a Constance de Provence, filha do Conde de Toulouse.

proibido face à excomunhão do rei. Pedro Americo igualmente explora o vazio e o silêncio, o depois: Tiradentes jaz em abandono, não sob mortalha na penumbra entre muros, mas nu sob o sol do meio-dia.

Laurens representara, igualmente, a resistência do frade franciscano e professor de teologia de Carcassone (França), Bernard Délicieux (1260-1320), ante os rigores da inquisição. Por defender os acusados de heresia, Délicieux será torturado, julgado e condenado à prisão perpétua em 1320.

O artista pintou, em momentos diferentes, quatro telas sobre Bernard Délicieux: *La délivrance des emmurés de Carcassonne*, 1879, quando Délicieux tenta acalmar a população, que busca libertar os acusados; *L'interrogatoire*, 1881, onde vê-mo-lo no instante anterior à tortura ; *Le torture ou Après la question*, 1882-83, quando Délicieux é carregado para a cela, após ser torturado; e *L'agitateur du Languedoc*, 1887, onde o frade franciscano enfrenta seus acusadores. Podemos antever o suplício ou apenas sentir seu resultado, a exemplo de *Le torture ou Après le question*. Seu corpo exaurido sobre a maca, seu olhar duro sobre o expectador, o emparedamento dos personagens, numa economia visual extrema, provocam um silencioso mal-estar.

No tríptico da prefeitura de Tours sobre Joana d'Arc (1899-1903) o recorte temporal de Laurens é extremamente original. No primeiro, o artista nos mostra Joana guerreira recebendo Charles VII na entrada de Tours; no segundo, subindo em desespero o cadafalso, sob o olhar atento dos mais diversos personagens; e, finalmente, a praça deserta sob o raiar do dia, onde, no primeiro plano, uma testemunha retira-se da cena e, ao fundo, sob o cadafalso, a fumaça se desprende das cinzas alcançando o céu. Mais uma vez, Laurens recusa-se a pintar o corpo supliciado, substituindo-o, neste caso, por poesia metonímica. Pedro Americo, por sua vez, não se permitiu nenhuma licença poética. O limite do corpo supliciado de Joanna d'Arc é a fumaça etérea, o do herói brasileiro é a materialidade da carne exposta.

4.2.2.2 A fragmentação do corpo: alguns exemplos relevantes

No final do século XIX, a exacerbação da violência na pintura não se restringirá à pintura militar. O oriente, o passado greco-romano ou medieval, foram visitados em busca do estranho, do excêntrico. Ao contrário da pintura de Laurens - onde a vítima é o verdadeiro protagonista e o suplício não é mostrado para preservar a dignidade daquele que enfrenta o poder - as cenas revividas pelos outros artistas enfatizam o algoz. O corpo fragmentado aparece objetivando denunciar o agressor como bárbaro, e não, exaltar as qualidades da vítima.

Alguns pintores e quadros tornaram-se verdadeiramente paradigmáticos na exibição da violência, alcançando grande repercussão nos *Salons*. Seu estudo individualizado permite entender a geração de Pedro Americo e a complexa inserção de *Tiradentes esquartejado* em sua própria época.

Jean-Léon Gérôme (1824-1904)

Ligados a temas antigos e orientais, dois quadros de Gérôme exibem o corpo fragmentado : *Porte de la mosquée El-Hasanein au Caire où furent exposées les têtes des beys immolés par Salek-Kachet* (1866) [97] e *La rentrée des félins* (1902) [98].

O primeiro, exposto no *Salon* de 1866, apresenta mais de uma dezena de cabeças cortadas, numa cena estática, sem grande dramaticidade, para a qual a expressão do crítico e escritor Octave Mirbeau (1848-1917) permanece adequada: "*la sauvagerie tranquille de son humanité*".[99]

A tela foi comentada pelo crítico Maxime Du Camp (1822-1894), escritor e viajante, profundo conhecedor dos temas orientais, que não lhe censura a violência, mas a falta de verosimilhança ao posicionar as cabeças, e surpreende-se de ter o artista retratado, em várias delas, pessoas conhecidas, a exemplo de Géricaul, o que aumenta a estranheza do quadro:

---

[97]Panneau, 56 x 44,5 cm. *Salon* de 1866, Exposition universelle, Paris, 1867; Forbes Magazine Collection, New York.
[98] Coleção privada.

A côté de cette toile, M. Gérôme expose une Porte de la mosquée d'Haçanin (et non pas d'El Assaneyn, ainsi que le livret l'a imprimé par erreur). C'est un sujet passablement lugubre. Devant la porte et au-dessus sont exposées des têtes coupées, parmi lesquelles je suis très surpris de reconnaître celle de Géricault, sans compter quelques autres auxquelles il serait facile de donner un nom. Calmes ou grimaçans, déjà décomposés, ces sinistres restes sont gardés par un chaouch qui tient sa pipe avec une indifférence toute fataliste et par un mamelouk coiffé du casque circassien et vêtu d'une cotte de mailles. La porte entr'ouverte laisse voir l'intérieur de la mosquée qu'éclaire le soleil et où les colonnes lanternent beaucoup trop. Tout l'aspect pittoresque est là : un effet lointain de lumière enfermé dans un cadre d'ombre. Là encore je chercherai querelle à M. Gérôme. En Orient, les têtes coupées et exposées ne se pendent pas par les cheveux, elles no sont point entassées pêle-mêle sur une marche d'escalier; elles sont fichées sur des piquets de fer, au-dessus des portes, sur les murailles, et y restent jusqu'à ce que les milans, les percnoptères et tous les autres oiseaux de proie cliargés de la voirie les aient fait disparaître. J'ai vu, il y a longtemps, décapiter vingt et un chefs albanais révoltés : les têtes des quatre principaux furent plantées sur des pieux de fer au-dessus de la porte d'Eski-Séraï; les autres furent proprement rangées sur le chaperon de la muraille. Le tableau de M. Gérôme n'en est pas moins digne d'éloges, car il est exécute avec un soin minutieux; mais, s'il rappelle le Supplice des crochets de Decamps, il no le fait pas oublier [100].

A comparação estabelecida por Maxime Du Camp, entre o quadro de Gérôme e a tela de Decamps, *Supplice des crochets* [101], se justifica, não pelo destaque ao corpo supliciado, mas pelo contraste entre este e a indiferença daqueles que o circundam.

---

[99] Octave Mirbeau sobre a obra de Alfred Dehodencq, citado por Christine Peltre, *Les orientalistes.* Paris: Hazan, 2003 p. 222-3.

[100] Maxime Du Camp, "*Salon* de 1866", *Revue des Deux Mondes*, 1866, S. 687-720. **Tradução**: "Ao lado dessa tela, o sr. Gérôme expõe uma *Porta da mesquita de Haçanin* (e não de El Assaneyn, como está, erroneamente, no folheto). É um tema bastante lúgubre. Diante e acima da porta, estão expostas cabeças cortadas, entre as quais fiquei muito surpreso de reconhecer a de Géricault, sem contar algumas outras às quais seria fácil dar nome. Calmos ou contorcidos, já decompostos, esses restos sinistros são guardados por um *chaouch* que segura seu cachimbo com uma indiferença fatalista, e por um mameluco com o capacete circassiano e uma cota de malhas. A porta entreaberta deixa ver o interior da mesquita iluminado pelo sol e onde as colunas formam uma cúpula exagerada. Ali está todo o aspecto pitoresco: um efeito longínquo de luz encerrado dentro de uma moldura de sombra. Mais uma vez, vou contradizer o sr. Gérôme. No Oriente, as cabeças cortadas e expostas não são suspensas pelos cabelos, não são amontoadas de qualquer jeito nos degraus de uma escada; elas são espetadas em piquetes de ferro, acima das portas, sobre as muralhas, e ali ficam até que os milhafres e todas as outras aves de rapina que se encarregam do lixo as façam desaparecer. Há muito tempo, vi vinte e um chefes albaneses revoltosos serem decapitados: as cabeças dos quatro principais foram plantadas em estacas de ferro acima da porta de Eski-Séraï; as outras foram cuidadosamente alinhadas sobre o espigão da muralha. Nem por isso, o quadro do sr. Gérôme é menos digno de elogios, pois é executado com um cuidado minucioso; mas, se ele lembra o *Suplício dos ganchos* de Decamps, não sustenta a comparação."

[101] Alexandre Gabriel Decamps (1803-1860), Le supplice des crochets (1839, Wallace Collection, Londres), exposta no *Salon* de 1839.

Enfatizando esse aspecto, escreveu, por sua vez, Théophile Gautier: em 27 de março de 1839:

> *Le Supplice des Crochets est peut-être le chef-d'œuvre de Decamps (...) le supplice occupe le fond de la toile, et comme l'on n'a guère pitié d'une souffrance au troisième plan, l'horreur est diminuée de beaucoup par l'éloignement ; le vrai sujet du tableau, c'est la foule qui regarde, c'est le ciel et la forteresse qui sont d'une beauté de ton et d'une exécution admirables (...) Du reste, pas un signe d'intérêt pour les patiens, à l'exception d'une femme qui se renverse et se couvre les yeux avec un enivrement de douleur admirablement senti ; personne n'a l'air de se douter que ce sont des hommes et non des bottes de foin qu'on lance sur ces crochets aigus : ils ont l'air d'assister à un exercice de gymnastique. — Il fallait être un peintre de la force de Decamps, pour exprimer d'une manière aussi profonde la résignation fataliste et l'impassibilité de l'Orient. — Comme explication de cette scène étrange, vous entrevoyez dans l'auréole de son turban, à l'embrasure d'une petit fenêtre, la figure grave et froide du pacha qui du haut de son donjon regarde si l'on exécute ses ordres (...).*[102]

As cabeças decepadas nos quadros orientalistas destinam-se a revelar a *résignation fataliste et l'impassibilité de l'Orient*, tornando visível a diferença de atitude em relação à morte, caracterizando o outro como insensível.

La rentrée des félins (1902) [103] é o segundo quadro de Gérôme a apresentar a fragmentação do corpo. Pintado ao final da sua longa vida, o artista retoma o tema da morte na arena romana. Vinte e um anos antes, Gérôme se ativera ao início do drama, exibindo cristãos rezando, no momento da soltura dos animais. Agora, em *La rentrée des félins* as feras saciadas deixam a arena, em meio aos corpos humanos estraçalhados.

---

[102] **Tradução**: "*O Suplício dos ganchos é talvez a obra-prima de Decamps (...) o suplício ocupa o fundo da tela, e como ninguém tem pena de um sofrimento no terceiro plano, o horror fica muito diminuído pela distância; o verdadeiro tema do quadro é a multidão que observa, o céu e a fortaleza que têm uma beleza de tom e uma execução admiráveis (...) Além disso, não há nenhum sinal de interesse pelos supliciados, com a exceção de uma mulher que se curva e cobre os olhos com uma embriaguez de dor admiravelmente representada; ninguém parece pensar que são homens e não feixes de palha que são lançados sobre esses ganchos agudos: diríamos que eles assistem a uma exibição de ginástica. – É preciso ser um pintor com a força de Decamps, para expressar de maneira tão profunda a resignação fatalista e a impassibilidade do Oriente. – Como explicação dessa cena estranha, entrevemos, na auréola do seu turbante, no vão de uma pequena janela, a figura grave e fria do paxá, que do alto do torreão verifica se suas ordens são cumpridas (...).*"

[103] Embora não exposto no *Salon* e pertencente a uma coleção particular, o quadro tornou-se bem conhecido ao ser reproduzido como ilustração de artigos sobre a história romana. 0,83 x 1,28 m,.

No processo de retomada de alguns temas, Gérôme apresenta predileção pelo desfecho do drama, criando uma narrativa, a exemplo das telas sobre gladiadores *Ave Caesar, morituri te salutant* (1859)[104] e *Pollice Verso* (1872)[105]. Na primeira tela, os gladiadores saúdam César; na segunda, o vencedor está prestes a executar o vencido.

Turcos, cristãos e gladiadores são figuras anônimas. Nesse sentido, vale a pena observar qual o tratamento dado por Gérôme à morte do herói tradicional. Em *La mort de César* (1859), Gérôme opta por não representar o momento do assassinato, mas a saída dos assassinos da cena. O artista retoma o princípio da composição de Delaroche para a *La mort du duc de Guise* (1834), porém com maior teatralidade. Os corpos do Duque de Guise e de César encontram-se abandonados, os assassinos se aglomeram no lado oposto. A relação entre os personagens - que se realiza na horizontal em Delaroche -, Gérôme a constrói verticalmente, destacando o corpo de César coberto no primeiro plano, perdendo a estranheza que a composição de Delaroche provoca. É curioso observar a repetição do gesto de um dos assassinos com a espada apontada para baixo, que fortalece a aproximação entre as duas obras, como numa homenagem de Gérôme ao seu antigo professor.

A idéia do abandono do corpo do herói fundamentará, igualmente, outro quadro de Gérôme. Em *Le 7 décembre 1815, neuf heures du matin – L'Execution du Maréchal Ney*, exposto no *Salon* de 1868, o artista isola o cadáver no primeiro plano, tombado de bruços com o rosto sobre a lama, e apresenta o pelotão de fuzilamento ao fundo, em diagonal, se retirando. Apenas o chefe do pelotão vira-se para um derradeiro olhar sobre a vítima, o que confere ao quadro uma discreta inflexão romântica, a par do realismo quase impessoal da cena. O caráter não glorioso da representação trará problemas a Gérôme, que esclarece:

> *Je faillis avoir une affaire sérieuse avec le prince de la Moshowa, fils du Maréchal. Le Surintendant des Beaux-Arts me pria à plusieurs reprises de ne pas exposer ce tableau [au Salon de 1868], mais je tins ferme et ne voulus jamais consentir à lui accorder sa demande, lui déclarant que les peintres avaient le droit d'écrire l'histoire avec leur pinceau, aussi bien que les littérateurs avec leur plume.*[106]

---

[104] (Salut César, ceux qui vont mourir te saluent !) Óleo sobre tela, 36 3/8 x 57 1/4 in. ,Yale University Art Gallery.

[105] Óleo sobre tela, 39.5 x 58.625 inches, Phoenix Art Museum, Arizona.

[106] Cit. por LAFONT-COUTURIER, Hélène. *Gérôme*. Herscher, p. 53 e ACKERMAN, Gerald M. *La vie et l'oeuvre de Jean-Léon Gérôme*, ACR Édition. **Tradução:** *Quase tive um problema sério com o príncipe de Moshowa, filho do Marechal. O superintendente das Belas-Artes solicitou-me por várias vezes que não*

Assim como os senadores romanos, em *La mort de César*, e o pelotão de fuzilamento, em *L'Execution du Maréchal Ney*, estão saindo de cena, deixando abandonado o corpo do herói, em *Consummatum est, Jerusalém*[107] (ou *Golgotha,* 1868), as testemunhas da paixão de Cristo retiram-se como minúsculos seres na paisagem, enquanto a presença dos crucificados revela-se apenas por suas sombras em primeiro plano.

Paradoxalmente, o ethos de *Tiradentes esquartejado* está mais próximo da representação do Marechal Ney do que das cabeças decepadas na *Porte de la mosquée El-Hasanein...* O corpo do alferes jaz, sem o anonimato das cabeças turcas, porém, em silêncio e abandono, como o cadáver do marechal, igualmente acusado de traição.

Henri Regnault (1843-1871)

Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade [108], *a* grande tela de Regnault exposta em 1870, destina-se à polêmica. O pintor contrapôs o efeito decorativo da arquitetura e cores da Alhambra a uma violenta cena teatral, onde uma cabeça decepada aos pés de seu executor o interroga ferozmente, em meio a uma poça de sangue. A reação do público foi imediata:

> *Dans ce tableau théâtral, l'harmonie de tous abricot, pêche et rouges n'atténue en rien la terrible violence de cette scène sanguinaire. Quand elle fut accrochée au musée du Luxembourg, on dit que des gens furent « si bouleversés par son horrible réalisme qu'ils furent pris de malaise ».*(...)[109]

---

expusesse o quadro [no Salão de 1868], mas fiquei firme e não quis atender ao seu pedido, declarando-lhe que os pintores tinham o direito de escrever a História com o seu pincel, tanto quanto os homens de letras com a sua pena.

[107] Óleo sobre tela,. Van Gogh Museum, Amsterdam.

[108] 3,02 x 1,46 m. Exposition des envois de Rome, Ecole des Beaux-Arts, Paris, 1870, no 64 ; Exposition internationale, Londres, France, 1871, no 552 ; Exposition universelle, Vienne, France, 1873, no 544 ; Exposition universelle, Paris, France I, groupe I, classe I, 1878, no 725. Musée d'Orsay.

[109] THORNTON, Lynne. *Les orientalistes peintres voyageurs 1828-1908*. Paris : ACR, 1983, p. 160.
Tradução : « *Nesse quadro teatral, a harmonia de todos os abricó, pêssego e vermelhos não atenua em nada a terrível violência dessa cena sangüinária. Quando foi exposto no Museu do Luxemburgo, disseram que algumas pessoas ficaram "tão perturbadas com o seu horrível realismo que passaram mal".* (...)

Entre os críticos do salão, T. Gautier e M. P. Saint Victor sintetizam correntes opostas. Gautier defende a beleza existente na representação realista de Regnault enquanto Saint Victor reage negativamente.

Gautier:

> *Sur les marches a roulé la tête séparée du corps crispé par les dernières convulsions, et se présentant en raccourci. Auprès du cadavre quelques degrés plus haut, se tient l'exécuteur essuyant la lame de son sabre.* (...)
>
> *Le justicier, car le nom de bourreau ne saurait convenir à cette noble et majestueuse figure, est un Maure* (...)
>
> *Détournant un peu la tête, il jette de haut, sur le cadavre abattu, un regard indéfinissable à fois dédaigneux et mélancolique, d'une férocité douce et rêveuse, et empreint du* ***fatalisme oriental : c'était écrit ! Nulle colére, nulle indignation.***
>
> *La rage impuissante, la haine furieuse se lisent, au contraire, dans le regard que la tête coupée renvoie à la tête vivante. La bouche se tord convulsivement, les traits se contractent d'une façon hideuse, et les tons bleuâtres du crâne rasé donnent à ce chef un aspect étrange et fantastique. Le corps du supplicié a glissé sur les marches et ses bras renversés cachent à demi le moignon du col d'où le sang jaillit et se répand en flaques rouges sur la blancheur du marbre. Cette tache de pourpre, d'une incroyable richesse de couleur, est la note tonique, la dominante du tableau. Là le sang a cinglé avec force, éclaboussant les degrés ; ici il s'étale plus largement répandu. Plus loin il coule en longs filets ou se coagule en gouttes épaisses ; cela est d'une vérité qui ne se devine pas. Il faut que le jeune artiste ait vu à Tanger quelque décapitation à l'yatagan, et l'on pourrait même croire que c'est ce spectacle qui a suggéré l'idée de sa composition.*
>
> *C'est un parti pris d'une rare audace d'avoir placé au milieu d'une toile cette grande plaque sanglante ; mais ici l'horreur n'est pas le dégoût. Au point de vue de l'art, il y a beauté.* (...)[110]

---

[110] *Correspondance de Henri Regnault annotée et recueillie par Arthur Duparc suivée du catalogue complet de l'œuvre de H. Regnault.* Paris : Charpentier, 1872.(Grifos nossos). **Tradução**: *"Pelos degraus rolou a cabeça separada do corpo crispado pelas últimas convulsões, representado em perspectiva. Perto do cadáver, alguns degraus acima, está o executor, enxugando a lâmina do seu sabre.* (...) *O justiceiro, pois o nome de carrasco não conviria a essa nobre e majestosa figura, é um mouro* (...) *Voltando um pouco a cabeça, lança, de cima, sobre o cadáver abatido, um olhar indefinível ao mesmo tempo desdenhoso e melancólico, de uma ferocidade doce e sonhadora, impregnado do* ***fatalismo oriental: estava escrito! Nenhuma cólera, nenhuma indignação.***
Ao contrário, a ira impotente, o ódio furioso se lêem no olhar que a cabeça cortada devolve à cabeça viva. A boca se torce convulsivamente, os traços se contraem de maneira hedionda, e os tons azulados do crânio raspado dão a essa cabeça um aspecto estranho e fantástico. O corpo do supliciado deslizou sobre os degraus e seus braços revirados escondem em parte o coto do pescoço, de onde o sangue jorra e se espalha em poças vermelhas sobre a brancura do mármore. Essa mancha púrpura, de uma incrível riqueza de cor, é a nota tônica, a dominante do quadro. Ali, o sangue esguichou com força, respingando os degraus; aqui, ele se estende mais amplamente derramado. Mais longe, ele escorre em longos fios ou se coagula em gotas espessas; tudo isso é de uma verdade que não se adivinha: certamente, o jovem artista deve ter visto em Tânger alguma decapitação com iatagã, e até poderíamos pensar que foi esse espetáculo que sugeriu a idéia da sua composição.
Foi uma decisão de rara audácia, situar no meio de uma tela essa grande placa sangrenta; mas aqui o horror não é a repugnância. Do ponto de vista da arte, há beleza. (...) "

M. P. Saint Victor :

> *M. Regnault est décidément dans une voie mauvaise ; son talent se corrompt dans les orgies du pinceau. Le voilà voué aux pompes et au chic de la peinture orientale, à ses tintamarres de palettes, à ses bariolages de bazar. Sa Salomé du dernier salon, sa Judith de la dernière exposition des Envois de Rome, accusaient déjà une tendance à étouffer l'idée sous les oripeaux, à ne voir dans les sujets sanglants qu'il se plait à peindre, qu'un prétexte à faire miroiter des étoffes et scintiller des bijoux. Le tableau qu'il envoie cette année pousse ce parti pris à la charge : l'or de sa couleur s'y change en clinquant. – Une exécution sans jugement, sous les rois maures de Grenade, c'est le titre de sa nouvelle turquerie. (...) Ce qui suffirait, du reste, à gâter ce tableau manqué, c'est le trompe-l'œil de la tache de sang qui s'épate au bas sur les dalles. C'est avec un coutelas de boucher plutôt qu'avec un couteau de palette qu'elle semble appliquée sur la toile. L'illusion en est à la fois horrible et puérile. Cela rappelle ces vessies pleines de sang de bœuf que les tyrans de tragédie crevaient autrefois sur leur draperie, en se frappant, au cinquième acte, de leur poignard en fer blanc.*
>
> *Aucune pensée, aucun sentiment ne se dégagent d'ailleurs de ce réalisme brutal.*[111]

Afastando-nos do debate sobre a visão de um oriente imaginário, cruel e grandioso, inerente à tela de Regnault, gostaríamos de nos ater à representação do sangue e da cabeça decepada, elementos chaves na construção de seu *realismo brutal*. A cabeça "viva", que insiste em interpelar seu executor, parece nutrir-se do sangue que ainda esguicha. Ela contrasta com outros modelos possíveis de cabeças decepadas: a de S. João Batista, caracterizada pela passividade eterna da aceitação sem agonia do martírio; e a de um guilhotinado que, sem a aura da santidade, com hematomas, escoriações e murcha, reduzida a sua natureza cadavérica, será devorada rapidamente pelo tempo. A cabeça "viva" pintada

---

[111] *Correspondance de Henri Regnault annotée et recueillie par Arthur Duparc suivée du catalogue complet de l'œuvre de H. Regnault*. Paris : Charpentier, 1872. **Tradução:** O sr. Regnault está, decididamente, enganado. Seu talento se corrompe nas orgias do pincel. Assim, ele se dedica às pompas e circunstâncias da pintura oriental, ao espalhafato da paleta, a uma grotesca policromia de bazar. Sua *Salomé*, do último Salão, sua *Judite*, da última exposição dos "Envios de Rome", já acusavam uma tendência para abafar a idéia sob os enfeites, para ver nos temas sangrentos que ele gosta de pintar apenas um pretexto para fazer reluzirem tecidos e cintilarem jóias. O quadro que ele mandou este ano leva ao extremo essa escolha: o ouro da sua cor se transforma em brilho fácil. – *Uma execução sem julgamento sob os reis mouros de Granada* é o título da sua nova *turquerie*. (...) Aliás, o que bastaria para estragar esse quadro equivocado é o *trompe-l'oeil* da mancha de sangue que se achata em baixo, sobre as lajes. Parece que ela foi aplicada sobre a tela com um cutelo de açougueiro, mais do que com uma espátula de pintor. A impressão é ao mesmo tempo horrível e pueril. Lembra essas bexigas cheias de sangue de boi que os tiranos de tragédia furavam, antigamente, sob as vestes, ferindo-se, no quinto ato, com seu punhal de mentira. Nenhum pensamento, nenhum sentimento emanam desse realismo brutal."

por Regnault assemelha-se a um terceiro modelo, à da Medusa que, petrificada, sustenta uma forte expressão facial (revolta, raiva, estupor...).

O artista contrapõe magistralmente dois elementos. A cabeça está no primeiro degrau, cuja horizontalidade favorece sua percepção como "coisa"; recurso já utilizado por Géricault ao dispor as cabeças de guilhotinados[112]. Entretanto, ao permanecer no mesmo eixo vertical do corpo do seu executor, ao se unir pelo olhar à cabeça do soberano mouro, ela se eleva, não sendo percebida apenas como uma "coisa" a rolar escada a baixo.

A recepção à tela de Pedro Americo em muito se assemelha à reação do público e da crítica ao quadro de Regnault, com o agravante de *Tiradentes esquartejado* representar a morte de um herói nacional e não a de um mouro anônimo. Porém a violência contida em ambos os quadros é de natureza diferente: não há, em Pedro Americo, o sangue quente e farto a alimentar rebeldia e indignação.

Georges Clairin (1843-1919)

Curiosamente, Regnault, Clairin e Pedro Americo nasceram no mesmo ano, 1843. Companheiro de Henri Regnault em suas viagens, Clairin apresentará, logo após a morte deste, um episódio igualmente violento no cenário de Alhambra: *Massacre des abencerages a Grenade*, 1874[113]. Entretanto as cabeças degoladas aparecem, em Clairin apenas como "coisas": uma segura pelos cabelos; outras, macilentas, ajeitadas sobre um tecido, sem nenhum papel relevante, a não ser provocar estranheza e repulsa no espectador.

Octave Mirbeau escrevera, ironicamente, ao comentar as obras expostas no *Salon*:

> *"Aimez-vous les têtes coupées, le sang qui coule, les grimaces des suppliciés ? Il y a un assortissement de ces jolies choses-là au Salon de cette année. Pour nous, les spectacles de cette espèce nous paraissent monstrueux, et il nous est impossible de comprendre pourquoi certains peintres se plaisent tant aux horreurs cadavériques. Le gracieux sujet de peinture, vraiment, que de la chair humaine en putréfaction ! Et comme il doit être agréable de posséder dans sa chambre à coucher un tableau où des*

[112] Sobre as cabeças pintadas por Géricault ver NOCHIN, Linda. *The body the fragment as a in pieces, metaphor of modernity*, London, Thames & Hudson, 2001, p 19-23.
[113] 435 x 310 cm, Musée de Beaux-Arts Rouen.

morts violentes les plus hideuses sont représentées au naturel! C'est beau, dit-on, comme couleur.

- Croyez-vous ? C'est violent et c'est répugnant et ce n'est pas autre chose. On peut très bien être coloriste sans faire assassiner des personnages, et le cauchemar est un expédient avec lequel, en somme, l'art n'a rien à voir. Presque dans cette salle, on a le déplaisir de rencontrer soit le chef de Jean-Baptiste dans un plat, soit quelques têtes de musulmans tranchées et roulant comme des boules. Pourquoi tant de décapités, seigneur Dieu? Pourquoi ?" [114]

Mirbeau - que posteriormente descreverá em seu romance *Le jardin des supplices* (1899) o prazer sádico de seus personagens ao presenciarem a tortura e a morte – parece confundir, voluntariamente ou não, os quadros de Clairin e Regnault. É na tela de Regnault que encontramos uma cabeça muçulmana rolando.

Clairin, mais conhecido como o eterno pintor de Sarah Bernhardt, terá sua produção de telas históricas desconsiderada pela crítica do séc. XX. J. P. Crespelle, um dos primeiros a publicar uma obra específica sobre a pintura "pompier", escreveu, em 1966:

"Plus doué que Carolus Duran, ce peintre aimable et spirituel aurait pu faire une magnifique carrière de portraitiste, s'il n'avait eu pour vice de prétendre égaler Gros et Delacroix dans peinture d'histoire. Cela le conduisit à commettre ces fâcheuses erreus que dont Les Chouans, La Fin des Abencérages, La Bénédiction des épées, Le Cimetière d' Eyoub..." [115]

Paul-Joseph Jamin (1853-1903)

---

[114] Artigo redigido por Mirbeau e publicado sob a assinatura de R. V. l'*Ordre de Paris*, le 7 mai 1874, apud. MARGAT. Claire. "La version française de l'horreur". *Art press*, mai 2001, p.26. **Tradução** : *"Gostam de cabeças cortadas, de sangue escorrendo, de esgares de supliciados? Há um sortimento dessas belas coisas no Salão deste ano. Para nós, os espetáculos dessa espécie parecem monstruosos, e não podemos compreender por que certos pintores gostam tanto dos horrores cadavéricos. É mesmo um gracioso tema de pintura, a carne humana em putrefação! E como deve ser agradável ter no quarto de dormir um quadro em que as mortes violentas mais hediondas estão representadas ao natural! Dizem que é bonito como cor. - Acham? É violento e é repugnante e não é outra coisa. Pode-se muito bem ser colorista sem assassinar personagens, e o pesadelo é um expediente com o qual, em suma, a arte não tem nada a ver. Quase nessa sala, temos o desprazer de encontrar a cabeça de João Batista numa bandeja e algumas cabeças de muçulmanos cortadas, rolando como bolas. Por que tantos decapitados, santo Deus? Por que?"*

[115] CRESPELLE, J. P., *Les maîtres de la Belle Époque*, Paris: Hachette, 1966, p. 111. **Tradução**: "Mais talentoso do que Carolus Duran, esse pintor amável e espiritual poderia fazer uma magnífica carreira de retratista, se não tivesse o vício de querer igualar-se a Gros e a Delacroix na pintura histórica. Isso o levou a cometer os erros infelizes que são *Os Chouans, O Fim dos Abencerragens, A Bênção das espadas, O Cemitério de Eyoub...*"

Jamin dedicou grande atenção em seus trabalhos à reconstituição da vida pré-histórica. Membro da Société d'anthropologie de Paris, era reconhecido pela fidelidade dos detalhes. Seus temas exploram a luta pela sobrevivência, a dura relação entre caçador e caça, onde, por vezes, humanos aparecem como vítimas de ursos, felinos e mamutes. No *Salon* de 1887, por exemplo, Jamin, representou, com grande sucesso, o cadáver de uma mulher com o ventre aberto entre as patas de um leão.[116]

Entre 1890 e 1893, expôs curiosas reconstituições dos gauleses. Em *Le Brenn et sa part du butin, Salon* de 1893[117], o artista apresenta o chefe gaulês da tribo dos Sénons que, em 390 a.C., invadiu Roma, exigindo alta quantia em ouro para deixá-la. Na tela, vêem-se ao fundo, a contraluz, Brenn sorridente, no qual o artista imprimiu seu próprio retrato[118], parado na soleira da porta manchada de sangue, aberta por um de seus homens, vislumbrando, no interior da sala, cinco belas e apavoradas prisioneiras nuas. Em meio à pilhagem, encontram-se cabeças cortadas, conjugando-se erotismo e violência.

A crítica a essa geração será, na maioria das vezes, impiedosa. Tomará Delacroix como modelo, desqualificando todo trabalho em contrário, a exemplo do crítico G. Geffroy ao escrever sobre *Le Brenn et sa part du butin*, em 1893:

> *L'archéologie, la reconstitution des milieux, la remise à neuf des costumes, la préoccupation maniaque du détail, tout cela va ordinairement avec l'omission des sentiments, des passions, de l'expression vivante, et il n'y a vraiment en que Delacroix, en ce siècle, pour avoir le mépris de ces inutilités et le sens de l'histoire. Le faux genre historique est méticuleusement représenté par nombre de peintres et il serait bien oiseux de chercher à les rassembler tous.*[119]

---

[116] Ver depoimento de CAPITAN, Louis, "Le peintre préhistorien Jamin. Son oeuvre", *Revue de l'école d'anthropologie de Paris* (vol. IX, septembre 1903, p. 311-316) publicado in: *Vénus et Caïn, figures de la préhistoire, 1830-1930*, Paris: RMN, 2003, p. 88-93 (catalogue).

[117] Óleo sobre tela, 1,62 x1,18 m. *Salon* des artistes français, 1893, n. 950; Exposition Universelle, 1900, n. 1045, La Rochelle, musée des Beaux-Arts.

[118] Ainda segundo o depoimento de seu amigo Louis Capitan.

[119] G. Geffroy, *La vie artistique*, 1893 In : *« Equivoques », peintures françaises du XIX siècle*, Paris : Musée des Arts Décoratifs, 1973. (Cataloque). **Tradução** : « *A arqueologia, a reconstituição dos ambientes, a restauração das roupas, a preocupação maníaca com o detalhe, tudo isso, em geral, vai de par com a omissão dos sentimentos, das paixões, da expressão viva e, neste século, só Delacroix tem o desprezo por essas inutilidades e o sentido da história. O falso gênero histórico é meticulosamente representado por muitos pintores e seria vão procurar reuni-los todos.*"

Georges-Antoine Rochegrosse (1859-1938)

Paul Delaroche e Jean-Paul Laurens buscaram, cada qual à sua maneira, uma pintura realista, baseada em ampla pesquisa, porém sutil. O espectador, como testemunha ocular da ação, sofrerá a angústia de quem, impotentemente, antevê o drama que recairá sobre a vítima. Acompanhará tramas macabras entre os poderosos, terá o exemplo digno do herói vencido que ousou desafiar o poder. A morte será o grande tema, mas o corpo supliciado não se tornará visível.

A geração subseqüente a Laurens, menos sutil, menos preocupada com a grandeza da ação proposta, distante da tradição dos *exempla virtutis*, privilegiará a violência como espetáculo. Vergnette chama atenção para essa diferença:

> *La manière de raconter de Laurens n'a pas influencé les peintres d'histoire plus jeunes. Au lieu de concentrer le drame, ceux-ci ont dépeint des actions violentes et cruelles, très spectaculaires, mais en rien héroïques, à l'exemple de Rochegrosse. Comme Weerts, ils ont privilégié les sentiments de haine et de terreur, exprimés de façon théâtrale.* [120]

Rochegrosse será um importante nome da geração pós-Laurens. Enquanto Delaroche advogava o mínimo de movimento para a máxima expressão, Rochegrosse busca o contrário. Seu cenário é amplo, saturado de personagens e detalhes. O apego à *mise en scène* teatral é evidente; em alguns aspectos, evoca o cinema. Embora conhecido pela reconstrução quase arqueológica das cenas[121], julgamos que a pose e expressão contemporâneas dos personagens destoam do cenário e figurino antigos. Rochegrosse produz uma caricatura da pintura histórica, aliando, ironicamente, a busca de verossimilhança nos detalhes a uma pintura que não esconde a falsidade dos gestos. Nas

---

[120] VERGNETTE, François de, *Jean-Paul Laurens (1838-1921), peintre d'histoire*, thèse de doctorat, université Paris-X , 1997. *Jean-Paul Laurens 1838-1921.* Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1998. (Catalogue), p. 355. Refere-se ao pintor Jean-Joseph Weerts (1847-1927). **Tradução** : « *A maneira de narrar de Laurens não influenciou os pintores de história mais jovens. Ao invés de concentrar o drama, estes pintaram ações violentas e cruéis, muito espetaculares, mas em nada heróicas, como é o caso de Rochegrosse. Como Weerts, eles privilegiaram os sentimentos de ódio e de terror, expressos de modo teatral.*"

[121] HOUSSAYE, Laurent, *La reconstitution archéologique dans l'oeuvre de Georges-Antoine Rochegrosse*, DEA, Université de Lyon 2, 1994.

cenas de maior violência, a ação é explícita, o contato dos corpos direto, como podemos ver em *Vitellius traîné dans les rues de Rome par la populace*, 1882 (Musée de Sens), *Andromaque*, 1883 (Musée des Beaux-Arts de Rouen), *La curée* – assassinat de César-, 1886 (Musée de Grenoble), *Le bal des ardents*, 1887, *Pillage d'une villa Gallo-Romaine par les Huns*, 1893, *Assassinat de l'empereur Géta*, 1899, e *La joie rouge*, 1906 (Théâtre d'Alger)[122]. A crítica brasileira, no momento em que *Tiradentes esquartejado* foi exposto no Rio de Janeiro, em julho de 1893, comparou a tela de Pedro Americo ao pavor diante dos quadros de Rochegrosse[123].

Andromaque é, sem dúvida, a tela mais violenta de Rochegrosse. Presente no *Salon* de 1883, tornou-se suficientemente conhecida por sua reprodução em gravuras. Foi reproduzida em grande formato por *L'Illustration*, de 5 de maio de 1883, pela *Gazette des Beaux-Arts*, de 1 de junho do mesmo ano, como também foi gravada por H. Toussaint.

Baseando-se na *Ilíada* de Homero, *Andromaque* representa o momento em que, após a tomada de Tróia, o príncipe real Astyanax é, sob as ordens de Ulisses, arrancado dos braços de sua mãe para ser jogado do alto das muralhas. O quadro de grande formato (4,79 x 3,35 m) é extremamente violento. No centro direito da tela, no início da escada, que corta o espaço em diagonal, cinco soldados separam a mãe, em desespero, de seu filho pequeno, enquanto, no alto, Ulisses, na contraluz de um céu nebuloso, aguarda. Os detalhes macabros se concentram no lado inferior direito - onde se vê várias cabeças cortadas em meio ao sangue e cadáveres queimados enfileirados na horizontal - e no alto do lado esquerdo – onde apenas pernas de enforcados pendurados na muralha são apresentadas, num corte duro, fotográfico.

A visão dos mortos impressiona. Ela segue uma diagonal que se contrapõe à da escada: inicia-se no corpo de uma mulher nua, morta, a primeira na fila de cadáveres queimados; se prolonga no corpo agitado de Andromaque, finalizando-se nas pernas dos corpos pendurados na muralha.

---

[122] *Georges Rochegrosse, sa vie son oeuvre, nombreuses reproductions.* Paris : Librairie Felix Juven, 1910. (Peintres d'aujourd'hui).

[123] *"Neste genero, verdadeiro trabalho de restituição do passado, o ponto capital é a fidelidade perfeita, o respeito sagrado á verdade historica, que neste caso é tanto dever do artista, como do historiador.*

Deste modo têm sido executados os admiraveis trabalhos do grande pintor historico Rochegrosse; e como que nos sentimos ainda tomados de pavor com a impressão, que nos ficou de seus quadros – Os Reis

Há ao menos duas versões para *Andromaque*: a do museu de Rouen e outra menor, que aparece no catálogo de vendas *Rèves simbolistes* de 24 de junho de 1975. Esta última difere da primeira pela ausência das pernas dos enforcados e pela posição do cadáver da mulher nua, que aparece sentado, recostado à escada, provocando uma impressão menos desagradável, que o ângulo quase reto da cabeça do cadáver feminino no quadro de Rouen. Essa diferença entre as duas versões revela a busca de Rochegrosse por uma saturação da imagem com cadáveres e uma composição menos confortável ao espectador.

É interessante observar como a composição de *Andromaque* de Rochegrosse é muito próxima à empregada por Léon Cogniet (1794-1880), em 1824, para *Scène du massacre des innocents* (Musée des Beaux-Arts de Rennes). Entretanto, Rochegrosse produz, exatamente, o seu oposto.

A crítica do *Salon* de 1824 valorizava no quadro de Léon Cogniet o momento escolhido para pintar uma cena por demais representada desde a Idade Média. Sua inovação consiste em não se ater ao massacre, mas sugeri-lo, concentrando a ação na mãe com seu filho, escondida próxima a uma escada. Apenas vemos o seu pavor e antecipamos o fim provável, porém ainda não concretizado[124]. O drama silencioso, clássico, de Léon Cogniet é substituído em Rochegrosse pela explicitação da violência.

J. Comte, na época, assim apresentou o quadro:

> (...) *Nous sommes en plein horrible, et l'auteur n'a cherché à nous épargner aucun des détails de cette journée de carnage : au contraire, on dirait qu'il s'est complu à accumuler tout ce qu'un pareil spectacle pouvait avoir de repoussant ; il n'y a que trop réussi, suivant nous, et le groupe principal perd de son intérêt à n'être qu'un morceau dans un tel ensemble ; plus épouvantés qu'émus, nos yeux se promènent successivement de l'un à l'autre des acteurs de cette lugubre boucherie, et les objections se présentent bien vite, nombreuses, irrésistibles.* (...)[125]

Assyrios depois de uma batalha, ou o ultimo dia de Babylonia!" HOMEM DE MELLO, "O Tiradentes supliciado", *Jornal do Commercio*, 14/07/1893.

[124] *Les temps des passions*. Musée des Beaux Arts d'Orleans, 1997 (catalogue), p. 161-162. OJALVO, David et DEMANGE, Françoise, *Léon Cogniet : 1794-1880*, Orléans, Musée des beaux-arts d'Orléans, 1990 (catalogue), p. 50.

[125] *L'Illustration*, 1883, cit. por *"Equivoques" peintures françaises de XIXe siècle*. Paris, Musée des arts décoratifs, 1973 (Catalogue). **Tradução** : « (...) *Estamos em cheio no horrível, e o autor não procurou nos poupar nenhum dos detalhes desse dia de carnificina: pelo contrário, diríamos que ele se compraz em acumular tudo aquilo que um semelhante espetáculo pode ter de repugnante; ele conseguiu esse feito até demais, e o grupo principal perde o interesse por ser apenas um fragmento nesse conjunto; mais apavorados do que comovidos, nossos olhos passeiam sucessivamente de um a outro dos atores dessa lúgubre matança, e as objeções logo aparecem, numerosas, irresistíveis.* (...)"

Numa caricatura ao quadro de Rochegrosse, apresentada pelo *Journal Amusart*, em 26 de maio de 1883, os cadáveres humanos foram substituídos por porcos, com a legenda "*Le petit Astyanax est arraché aux bras de sa mère, la bouchére Andromaque, pour être mis sur le boeuf gras*".[126]

Carnage, spectacle repoussant, épouvantés, lugubre boucherie... são termos que se repetem na crítica brasileira ao quadro de Pedro Américo.

Malgrado a aproximação das duas obras ao exporem a violência sobre o corpo, elas possuem um caráter diverso. Daniel Arasse, comentando sobre o acúmulo de detalhes nas telas, num texto que, entre outras, cita a crítica de J. Comte ao quadro de Rochegrosse, escreveu:

> *Le critique* (referindo-se à crítica de Armand Silvestre sobre Cabanel) *ne perçoit pas que cette accumulation et cette confusion décorative sont indissociables de la banalisation que le réalisme académique fait subir à la tradition héroïque de la peinture d'histoire. Au lieu d'élever le genre à la dignité de l'histoire – comme l'avait tenté Greuze et réussi Courbet – le réalisme académique prétend rendre vraisemblable l'arbitraire propre à l'économie de la peinture d'histoire : en y insérant détails et motifs quotidiens, il fait descendre la peinture d'histoire au registre du genre.*[127]

A violência em *Tiradentes esquartejado* não é o detalhe supérfluo - como as pernas dos enforcados que Rochegrosse acrescentou ao quadro de Rouen-, é a essência da tela, em nada rompendo com a economia da pintura histórica. *Andromaque* é narrativo, episódico, *Tiradentes* não.

---

[126] **Tradução**: "O pequeno Astíanax é arrancado dos braços da mãe, a açougueira Andrômaca, para ser posto sobre o boi gordo".

[127] ARASSE, Daniel. *Le detail, pour une histoire rapprochée de la peinture*. Flammarion, 2004. p. 229.

Tradução : « *O crítico* [referindo-se à crítica de Armand Silvestre sobre Cabanel] *não percebe que esse acúmulo e essa confusão decorativa são indissociáveis da banalização que o realismo acadêmico inflige à tradição heróica da pintura histórica. Ao invés de elevar o gênero à dignidade da história – como tentara Greuze e conseguira Courbet – o realismo acadêmico pretende tornar verossímil o arbítrio próprio da economia da pintura histórica: inserindo detalhes e motivos cotidianos, faz a pintura de história descer até o registro de gênero.* "

Léon Bonnat (1833-1922)

No final do século XIX, temas bíblicos continuaram a inspirar cenas violentas. Mireille Dottin contabilizou, entre 1870 e 1914, mais de cem representações de Salomé e Saint Jean-Baptiste, expostas nos *Salons*[128]. Entretanto, a cabeça cortada do santo é apenas uma referência à maligna sensualidade de Salomé, figura principal das representações.

Em 1874, Bonnat recebera a encomenda de uma grande tela sobre o martírio de Saint Denis para a decoração do Pantheon. Exposta no *Salon* de 1885, foi descrita por Léonce Bénédite, conservador do Musée de Luxembourg:

> *"Le bourreau vient d'accomplir son oeuvre, le sang des martyrs jaillit de tous côtés des cadavres décapités ; le tour de saint Denis est arrivé mais aussitôt que sa tête a été séparée par la hache, le saint s'est précipité et l'a ramassée tandis qu'une lueur surnaturelle cache l'horrible blessure et que les spectateurs et les auteurs de ce drame, épouvantés, s'enfuient de toute part. Un ange descend de ciel dans un nuage et apporte au martyr la couronne et la palme. C'est une des oeuvres les plus significatives des qualités de vigueur, de relief et de puissance de réalisation de ce maître... »* [129]

Evidentemente, nesse período, após a experiência impressionista, a crítica já se encontrava dividida sobre a pertinência de obras como a de Bonnat. O escritor, Joris-Karl Huysmans (1848-1907), amigo de Zola (1840-1902), que publicara em 1883 *L'art Moderne*, ao fazer a crítica ao *Salon* de 1885[130] deixara clara a cisão: « *Non, la vérité, c'est qu'on ne peut comprendre l'art et l'aimer vraiment si l'on est un éclectique, un dilettante. L'on ne peut s'installer devant Delacroix si l'on admire M. Bastien-Lepage; l'on n'aime pas Gustave Moreau si l'on admet M. Bonnat, et M. Degas si l'on tolère M. Gervex*"[131].

---

[128] DOTTIN-ORSINI, Mireille. *Cette femme qu'ils disent fatale* [thèse de doctorat : La figure de Salomé de 1870 a 1914: le dialogue entre la littérature e les arts].

[129] LÉPINAY, François Macé de. *Peintures et sculptures du panthéon.* Paris, Éditions du patrimoine, 1997. p. 19. **Tradução**: "*O carrasco acabava de cumprir sua obra, o sangue dos mártires jorrava de todos os lados, dos cadáveres decapitados; chegou a vez de São Denis, mas logo que sua cabeça foi separada pelo machado, o santo precipitou-se e a pegou, enquanto um clarão sobrenatural escondia o horrível ferimento, e os espectadores e autores desse drama fugiam aterrorizados. Um anjo desceu do céu numa nuvem e levou ao mártir a coroa e a palma. Esta é uma das obras mais significativas das qualidades de vigor, relevo e poder de realização deste mestre...*"

[130] "Le *Salon* de 1885", *L'Evolution sociale,* (Nos. 1, 2, 3.) 16, 23, 30 de maio de 1885.

[131] **Tradução**: "*Não, a verdade é que não podemos compreender a arte e amá-la verdadeiramente se formos um eclético, um diletante. Não podemos instalar-nos diante Delacroix se admiramos o sr. Bastien-Lepage; não gostamos de Gustave Moreau se admitimos o sr. Bonnat, nem do sr. Degas se toleramos o sr. Gervex*".

Sobre a tela de Bonnar, Huysmans escreveu, ironicamente:

> "(...) *voici que M. Bonnat fonctionne. Celui-là va loin. Il nous présente saint Denis décollé, à genoux, mouchant avec ses doigts le nez de sa tête roulée par terre. Du cou, agréablement capitonné de rouge, sort une étoffe, un if à gaz qui brûlote doucement, sans éclat. En vérité, j'ai l'air de débiter des fariboles et ma description est pourtant exacte. Ajoutez au navrant comique de cette scène un faire tout à la fois fuligineux et plâtreux, une râpe d'empâtements, un émeri de grumeaux, et songez que cet indigent solde va figurer sur des murs du Panthéon!* " [132]

A exemplo da tela de Regnault, *Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade,* no quadro de Bonnat o sangue escorre em profusão pelas escadas. Os três corpos decapitados se articulam em composição triangular, cujos ângulos da base apresentam dois corpos deitados sobre os degraus, dispostos em diagonais paralelas; um inclinado, de costas para o expectador, fechando o ângulo esquerdo e, outro, atrás do carrasco, de ventre para cima. Ambos lembram a posição de abandono dos cadáveres do quadro de Antonio Ciseri (1821-1891), *Santa Felìcita e il martirio del Maccabei* (1853-1863), pertencente à igreja de *Santa Felicita* (Florença, Itália). Num manuscrito datado de 1857, Ciseri explicava o conceito de sua obra, afirmando ater-se a um tema "macabro" por não tratar-se de "un quadro storico, ma un quadro di venerazione, per Altare"[133]. Comparando-se o realismo das duas telas, percebe-se, no martírio dos Maccabei, certa contenção: corpos íntegros, com pouco sangue derramado, ao passo que, no martírio de Saint Denis e seus dois companheiros, Bonnat apresenta frontalmente, em primeiro plano, os cortes gotejantes dos corpos sem cabeça. Situados nos ângulos do triângulo, os cortes expostos dão simetria à composição e aumentam a dramaticidade do quadro, enfatizando a ruptura corpo-cabeça, superada pelo santo que retoma, no degrau da escada, a própria cabeça.

O corpo da esquerda, musculoso e em escorço, recorda as representações maneiristas, ao passo que o da direita é mais real. Apesar de Pedro Americo poupar seu espectador da visão dos cortes do corpo de Tiradentes e ser parcimonioso quanto ao sangue

---

[132] **Tradução**: "(...) *não é que o sr. Bonnat funciona? E vai longe. Apresenta-nos São Denis decapitado, ajoelhado, limpando com os dedos o nariz da sua cabeça, que rolou pelo chão. Do pescoço, agradavelmente forrado de vermelho, sai um pano ou um bico de gás que bruxuleia suavemente, sem brilho. Na verdade, parece que conto lorotas, mas a minha descrição é exata. Acrescente-se à constrangedora comicidade dessa cena uma feitura ao mesmo tempo fuliginosa e esbranquiçada, uma raspa de tinta acumulada, uma pasta de grumos. E pensar que esse resultado indigente estará nas paredes do Panthéon!*"

derramado, há grande relação entre o realismo do corpo franzino da direita - no quadro de Bonnart - e o do corpo de Tiradentes.

O artista brasileiro demonstrou interesse em se aproximar de L. Bonnart, assim como de outros pintores de história de sua época, como nos revela em carta endereçada à Princesa Isabel, já no exílio imposto pela República:

> *"Excelsa Senhora!*
> *Vossa Alteza Imperial, espontaneamente e com uma bondade que eu tanto agradeço, Se offereceu para me recommendar a alguns artistas influentes nesta capital. Ora, estou para retirar-me, deixando aqui umas telas destinadas ao proximo Salon; antes porem de deixar Paris, ser-me-hia muito util ter umas recomendações para os Srs. E. Detaille, L. Bonnat, J. (?), Robert Fleury, Cormon, ou aquelles que Vossa Alteza Imperial julgar influentes. quanto eu souber que obtive o favor que peço, quer como portador dessas apresentações ou recomendações, quer de outro modo, irei visitar esses Srs. com a esperança de que não me acolherão como a um desconhecido.*
> *(...)*
> *Respeitoso beijo as mãos de Vossa Alteza Imperial*
> *Paris, 4 de Agosto de 1899*
> *o sut°. dedicado e obr°. servo*
> *Pedro Americo* [134]

Léon Bonnat, também ex-aluno de Cogniet, consagrou-se pelo realismo de sua pintura religiosa, próxima à arte espanhola de Rivera, pelos retratos de personalidades de sua época, como, também, por seu atuante papel nas inter-relações do universo artístico francês[135].

---

[133] *Omaggio ad Antonio Ciseri 1821-1891*, Firenze: Centro Di, 1991 (Catálogo).

[134] Arquivo do Museu Imperial de Petrópolis, m. 204 – doc. 9298. Jean Baptiste Edouard Detaille (1848-1912) era um conhecido pintor de cenas militares, em cujas telas celebravam-se a dor e o sofrimento dos soldados anônimos, como muito bem estudou François ROBICHON em suas obras: La peinture militaire française de 1871 à 1914, Paris, 1997 (Thèse d'État sous la direction de M. Bruno Foucat, Université de Paris IV – Sorbonne); *L'armée française vue par les peintres 1870-1914* (Paris: Herscher, 2000). Tony Robert Fleury (1838-1911), no início de sua carreira participou do *Salon* de 1866, com a tela dramática *Varsovie le 8 avril 1861*, que representa o massacre da população polonesa pelos russos; na década de noventa era professor da Académie Julien, onde vários artistas brasileiros estudaram. Foram seus alunos, dentre outros, Baptista da Costa e Benedito Calixto de Jesus. Fernand Cormon (1845-1924), cujo ateliê também estava ligado à École de Beaux-Arts, era um reconhecido pintor de história, dedicado aos temas pré-históricos como a tela *Caïn* (1880) do Musée d'Orsay e a decoração do Muséum d'histoire naturelle. Em 1900, Pedro Americo participou da Exposition Internationale Universelle de Paris com a obra alegórica *Honneur et Patrie*; Paris, Exposition Internationale Universelle de 1900, *Cataloque général officiel*, Groupe II – Oeuvres d' art – Classes 7 à 10. Arquivo do Musée d' Orsay.

Procuramos situar *Tiradentes esquartejado* face à pintura histórica francesa, que lhe era contemporânea. Percebemos o processo de abandono do herói clássico já na obra de Horace Vernet e, sobretudo, na pintura militar pós 1870, onde a exposição da derrota e do sofrimento toma-lhe o lugar. Encontramos, na obra *Maréchal Lannes à Essling* de Boutigny, Musée de Beaux Arts de Arras, realizada em 1894, um ano após a *Tiradentes esquartejado*, a mesma fragilidade corporal do herói. A produção de Delaroche e Jean Paul Laurens constitui-se, igualmente, em forte referência para Pedro Americo, no que diz respeito à morte e humanização do herói; entretanto o pintor brasileiro rompe com a pintura de ambos ao privilegiar o momento subseqüente à execução e ao mostrar o corpo supliciado. Neste aspecto, *Tiradentes esquartejado* encontra-se em consonância com a obra dos pintores franceses da geração de Pedro Americo que, ao contrário de Delaroche e Jean Paul Laurens, buscaram nas cenas históricas a exibição da violência, a exemplo de Henri Regnault (1843-1871), Georges Clairin (1843-1919), Paul-Joseph Jamin (1853-1903) e Georges-Antoine Rochegrosse (1859-1938).

Entretanto algo difere *Tiradentes esquartejado*. Pinturas como *Massacre des abencerages a Grenade* (Clairin) e *Andromaque* (Rochegrosse), expostas na mesma parede do Musée de Beaux-Arts de Rouen, se prendem ao anedótico, a uma descrição arqueológica vazia do antigo conteúdo virtuoso, a violência beirando a caricatura. A tela *Tiradentes esquartejado*, ao contrário, pretende ser, ainda, emblemática. Embora rompa a fórmula clássica da sugestão, da não explicitação da violência, *Tiradentes* de Pedro Americo pertence ao mesmo mundo simbólico de *Marat*, a famosa tela de David.

Cabe salientar o esquecimento da pintura histórica dessa geração por parte da historiografia atual. Se essas obras já podem ser vistas nos museus, não há estudos que a tomam como objeto[136].

4.3 A imagem inexistente: heróis esquartejados William Wallace e Tupac Amaru II

[135] Ver CRESPELLE, J. P., *Les maîtres de la Belle Époque*, Paris: Hachette, 1966, p.91-97.

Na pintura histórica, até o final do século XIX, que outra representação de um herói aos pedaços se conhece? O vazio da resposta revela a regra: o herói não subsiste sem seu corpo.

A morte de Tiradentes não foi um caso isolado, a força do soberano esteve presente em vários momentos, na América Portuguesa. Em 1684, Manuel Beckman e Jorge Sampaio foram enforcados e decapitados, por participarem do movimento conhecido como *A revolta de Beckmam*; em 1720, Felipe dos Santos sofreu garroteamento, seu cadáver arrastado pelas ruas, feito em pedaços e seus membros pendurados nos postes de Vila Rica; em 1792, Tiradentes foi enforcado, esquartejado e exposto ao longo da estrada que ligava o Rio de Janeiro a Vila Rica; em 1798, quatro participantes da Conjuração Baiana sofreram igual pena; em 1817, já como Reino Unido, os líderes da Revolução Pernambucana foram condenados a, mortos, terem suas cabeças e mãos decepadas, expostas nos locais onde atuaram. Entretanto, à exceção da tela de Pedro Americo sobre Tiradentes, não conhecemos representações dos corpos dilacerados dos outros heróis brasileiros.

Na história ocidental, incontáveis revoltosos morreram aos pedaços. Há, porém, dois personagens, cujas histórias se assemelham à de Tiradentes e constituem-se num interessante parâmetro para analisarmos a originalidade de Pedro Americo. São eles William Wallace (c.1270-1305) e Túpac Amaru II (1738-1781).

William Wallace era filho de um servo do alto administrador da Escócia, James Stewart, educado, provavelmente, por tios sacerdotes. Em 1297, período de várias revoltas contra o domínio inglês de Edward I, liderou os revoltosos formando um único exército. Em 11 de setembro de 1297, massacrou as forças inglesas reunidas ao redor do Castelo de Stirling, quando cruzaram a ponte sobre o rio Forth, caindo numa armadilha. William Wallace, em seguida, fez breve incursão à Inglaterra, atacando County Durham. Em reconhecimento à sua força e liderança, em março de 1298, Wallace foi feito cavaleiro e designado Guardião da Escócia. Entretanto, Edward I ordena, em julho, a invasão da Escócia e dizima os escoceses em Falkirk. Wallace sobrevive, renuncia ao título de Guardião da Escócia, tenta reorganizar os revoltosos sem a ajuda dos nobres, submetidos

[136] Um rápido olhar sobre o catálogo do Museu de Rouen de 1978, mostra que as obras de Georges Clairin e Rochegrosse, como da maioria dos artistas da segunda metade do séc. XIX, ditos acadêmicos, se encontravam longe do olhar do visitante, esquecidas na reserva técnica.

aos ingleses. Entretanto, provavelmente traído, é capturado e executado em Londres em 1305.

A execução de William Wallace enquadra-se dentro do ritual do Antigo Regime para os crimes de *Lesa Majestade*, onde os tormentos do supliciado deve se estender ao máximo, tornando-se exemplar. Após um julgamento sem direito à defesa, sumário, Wallace foi arrastado até o local de execução, enforcado por alguns momentos até quase perder a consciência, castrado, amarrado a uma mesa e esvicerado lentamente, queimando-lhe as vísceras à medida em que eram retiradas de seu ventre, ante seus olhos. Decapitado num ato de misericórdia, seu corpo foi esquartejado em quarto partes, distribuídas para exibição pública nos lugares onde combateu os ingleses. Sua cabeça foi espetada em uma haste na Ponte de Londres, o braço direito enviado a Newcastle-em-Tyne, o braço esquerdo a Berwick, a perna direita a Perth e a esquerda a Aberdeen.

O século XIX foi o momento privilegiado para a construção de sua memória. Inicialmente os reformistas o apresentaram como um radical, mas, a partir da segunda metade do século, William Wallace será incorporado como preservador do *status quo* escocês.

Há muitos pontos de contato entre Tiradentes e William Wallace: não eram nobres, tampouco miseráveis, rebelaram-se pela independência, foram traídos pelos antigos companheiros e executados com os corpos esquartejados. Existe, porém, uma pequena diferença: enquanto Wallace lutou, expulsou os ingleses, invadiu a Inglaterra... os inconfidentes mineiros apenas planejaram ações não concretizadas.

Essa diferença é determinante na produção iconográfica sobre os dois heróis. William Wallace entrou para a história não como vítima, mas como guerreiro. Os monumentos em sua homenagem, erigidos a partir de 1814, representam-no forte, com armadura e espada. As cenas pintadas rememoram suas batalhas[137]. Durante os setecentos anos que nos separam de sua morte, a execução de Wallace em Londres não foi representada. Mesmo o filme *Coração Valente* [138], que bateu recordes de bilheteria com

---

[137] Por exemplo: *Dryburgh Wallace Monument* (o primeiro monumento, datado de 1814), *National Wallace Monument* em Stirling (cuja construção iniciou-se em 1861 e terminou em 1867); *Wallace Defending Scotland* (1884, óleo sobre tela, Museum and Art Galleries, Paisley) de David Scott (1806-1849); *The Battle of Stirling Bridge* de William Hole (1846-1917), parte de um afresco que descreve episódios da história escocesa na Scottish history in the Scottish National Portrait Gallery, Queen Street, Edinburgh.

[138] *Braveheart*, 1995, 20th Century Fox / Paramount Pictures / Icon Entertainment International.

Mel Gibson no papel do protagonista, refere-se ao esquartejamento de forma sutil, não o mostrando diretamente. Priva-se ao espectador atual o que é dado a ver à população de 1305.

Não estendemos a nossa pesquisa à Escócia, mas obtivemos o apoio de instituições e pesquisadores sobre William Wallace, que nos asseveraram desconhecer qualquer representação do corpo esquartejado de Wallace. Assim, foram consultados no início de 2003: Elspeth King (Diretor da Smith Art Gallery and Museum em Stirling), Imogen Gibbon (Curador, National Galleries of Scotland, Scottish National Portrait Gallery), Susanna Kerr (Curadora, Scottish National Portrait Gallery), Helen Smailes (Curadora, British Art National Gallery of Scotland), Yvonne Marr (Assistente, Serviço de referências, National Library of Scotland), Murdo Macdonald (Professor História de Arte escocesa, University of Dundee - Department of Scottish History), Edward J. Cowan (professor de história, Scottish history at the University of Glasgow), Jim Mooney (Society of William Wallace), David R. Ross (Society of William Wallace, autor de várias publicações sobre William Wallace), John J G McGill FSA (autor de livro popular sobre William Wallace) e Sarah Crome (autora de *Scotland's First War of Independence*: A Chronicle of the Struggle Fought and Won by Wallace and Bruce).

Reproduzimos a correspondência recebida de Helen Smailes da British Art National Gallery of Scotland, que acredita não haverem representações dos fragmentos do corpo de Wallace, porque isso poderia ser percebido como anti-heróico e um anti-clímax para a celebração popular das façanhas de Wallace:

30 January 2003

(...)

Dear Dr de Castro Vieira Christo

With reference to your recent email enquiry, I regret that, somewhat surprisingly, we are not really in a position to help you substantially. As I indicated to you in my first emailed reply, I am not actually aware of any finished paintings of the execution of Wallace by hanging drawing and quartering as distinct from his most

celebrated exploits including his victory at the Battle of Stirling Bridge in 1297 and representations of the Battle of Falkirk. There are certainly images of Wallace's trial (including a very large painting in the collection of the Guildhall Art Gallery in London attributed to Daniel MacLise, as in the attached photocopy. The Scottish artist Joseph Noel Paton planned, but never actually executed, an enormous sculptural monument to the Scottish Wars of Independence. This included a scene of Wallace at his trial in which the iconography is clearly intended to allude to the mocking of Christ before his crucifixion. I have no obvious explanation for the omission in nineteenthcentury Scottish narrative painting of scenes of Wallace's execufion except that this might have been perceived as anti-heroic and an anti-climax to the popular celebration of Wallace's exploits. My other problem in beginning to answer your enquiry is that I personally have made a study of sculptural monuments to William Wallace but not of representatiorts of events from his life in Scottish nineteenth-century narrative painting.

The best I can offer you, apart from these general comments, is some copies of an exhibition catalogue which was published in 1997 by the Smith Art Gallery in Stirling. The occasion which prompted this particular exhibition was, of course, the Battle of Stirling Bridge and that rather endorses my point! 1 am not sure whether this booklet is still in print, I have xeroxed it in entirety. lf you wish to correspond with the exhibition curator, Elspeth King is the current Director of the Smith Art Gallery in Stirling. The address is The Smith Art Gallery Museum, Dumbarton Road, Stirling, FK8 2RQ (website: www.smithartgallery.demon.co.uk; email: Elspeth.King@smithartgallery.demon.co.uk). If you do wish to pursue this further, I would advise you to contact Elspeth King rather than the National Wallace Monument in Stirling. I would fully expect the administrators of that Monument to refer you either back to Elspeth King or conceivably to the National Galleries of Scotland.

I wish you every success with your research.

Yours sincerely

Helen Smailes
Senior Curator of British Art[139]

---

[139] **Tradução:**
30 de Janeiro de 2003
(...)
Prezado Dr. De Castro Vieira Christo:
Com relação à sua pergunta via e-mail feita recentemente, lamento informar que, de forma um tanto quanto surpreendente, não estamos realmente em condições de lhe ajudar de forma significativa. Conforme indicado em meu primeiro e-mail de resposta ao seu pedido, não tenho conhecimento, na verdade, de quaisquer pinturas acabadas sobre a execução de Wallace, além daquelas sobre seus feitos mais comemorados, incluindo sua vitória na Batalha de Stirling Bridge em 1297 e representações da Batalha de Falkirk. Certamente há pinturas do julgamento de Wallace, incluindo um quadro bem grande da coleção da *Guildhall Art Gallery* em Londres, atribuído a Daniel MacLise, conforme fotocópia em anexo. O artista escocês Joseph Noel Paton planejou, mas nunca executou, uma enorme escultura em homenagem às Guerras Escocesas pela Independência. Isto incluía uma cena de Wallace em seu julgamento, na qual a iconografia claramente faz

O quadro *The trial of Sir William Wallace at Westminster* pertencente à Guildhall Art Gallery de Londres, a que se refere Helen Smailes, é atribuído a Daniel MacLise (1806-1870), conhecido pintor de história inglês do período vitoriano, um dos seis artistas responsáveis, em 1844, pela decoração do Parlamento de Westminster. MacLise representa em grande tela o julgamento de William Wallace, onde o herói aparece do lado direito do observador, entre dois soldados, tendo à sua volta mais de uma dezena de personagens tensos, que dialogam entre si. A posição ereta, a estatura elevada, o corpo robusto e a veste branca iluminada o destacam. As amarras não lhe atam os punhos, não lhe colocam em posição subserviente, mesmo uma aparente coroa de espinhos não parece ferir-lhe a pele ou a dignidade. A exemplo de Bernard Délicieux na tela de Jean-Paul Laurens, *L'Agitateur du Languedoc*, onde o franciscano enfrenta os juízes da Santa Inquisição, William Wallace encara firmemente seu juiz, situado do lado oposto da tela.

O olhar firme, provocador e destemido é característico dos heróis vencidos. O encontramos, por exemplo, nas representações de Vercingétorix e Cuauhtémoc.

Vercingétorix, o líder gaulês que enfrentou a dominação romana e, após várias vitórias, foi derrotado por Júlio Cesar em 52 a C., surgiu como herói para os franceses no século XIX. É importante recordarmos que a história da França, anterior à Revolução, não existia, ou melhor, prendia-se à crônica dos reis. Não é por acaso que na Salle des Batailles

---

alusão ao escárnio para com Cristo antes de sua crucificação. Não tenho uma explicação óbvia para a omissão das cenas de execução de Wallace na pintura histórico-narrativa escocesa do século XIX, exceto que isto poderia ter sido percebido como anti-heróico e anti-climax em face à popular comemoração dos feitos de Wallace. O outro problema em começar a responder à sua pergunta é que eu mesma fiz um estudo das esculturas em homenagem a William Wallace, mas não das representações dos eventos de sua vida na pintura narrativa escocesa do século XIX.

O máximo que posso oferecer a você, além destes comentários gerais, são algumas cópias de um catálogo de exposições que foi publicado em 1997 pela *Smith Art Gallery* em Stirling. A ocasião que propiciou esta exposição em particular foi, naturalmente, a Batalha de Stirling Bridge, e isso reforça meu ponto de vista. Não tenho certeza se esse folheto ainda é publicado, eu o fotocopiei na íntegra.Se você quiser se corresponder com o diretor da exposição, Elspeth King é o atual diretor da *Smith Art Gallery* em Stirling. O endereço é: The Smith Art Gallery Museum, Dumbarton road, Stirling, FK8 2RQ. Website: www.smithartgallery.demon.co.uk
E-mail: Elspeth.King@smithartgallery.demon.co.uk

Se você realmente quiser pesquisar mais, eu a aconselharia a contatar Elspeth King em vez do *National Wallace Monument* em Stirling. Eu suponho que os administradores do *Monument* a orientariam a procurar Elspeth King ou possivelmente a *National Galleries of Scotland.*

Desejo todo o sucesso em sua pesquisa.

Atenciosamente,

Helen Smailes

Diretora-chefe do B*ritish Art*

do Château de Versailles, a história da França começa por Clovis (466-511) -fundador da monarquia merovingia- na batalha de Tolbiac, representada por Ary Scheffer. No momento em que se escreve a história da nação, como algo diverso das monarquias que a governaram, o passado gaulês emerge. Historiadores como Augustin Thierry (*Lettres sur l' Histoire de France*, 1820), Amédée Thierry (*Histoire des Gaulois*, 1828) e Henri Martin (*Histoire de France*, 19 volumes, 1837-1854) releram textos antigos, a começar por *La guerre des Gaules* de César, para deles extrair uma definição de povo, os gauleses, e um território delimitado por uma fronteira natural, o Rhin.

A memória de Vercingétorix oscila ao sabor das mudanças da História da França. No Segundo Império (1852-1871), Napoleão III, apesar de reconhecer o valor de Vercingétorix, salienta a importância da vitória dos romanos para a civilização da Gália, no prefácio do segundo volume de sua *Histoire de Jules César*: *Tour en honorant la mémoire de Vercingétorix, il ne nous est pas permis de déplorer sa défaite. [...] N'oublions pas que c'est au triomphe des armées romaines qu'est due notre civilisation.*[140] Entretanto, a derrota imposta pela guerra franco-prussiana, em 1870, provoca uma leitura diferente. Os vencidos se identificam com a resistência dos gauleses e comparam os romanos aos indesejáveis prussianos e César ao inimigo Bismarck.

Nas artes plásticas, Vercingétorix é representado como fora William Wallace, um guerreiro. A monumental escultura de bronze encomendada por Napoleão III ao artista Aimê Millet (1819-1891), erguida, em 1865, próxima ao sítio arqueológico de Alésia, última fortificação de Vercingétorix, tornou-se uma das imagens mais conhecidas do herói[141]. O escultor apresentou ao Imperador dois estudos: num, o guerreiro encontráva-se de pé, em posição de repolso, com os braços apoiados na espada perpenticular o solo; noutro, em ação, com a espada para o alto. À Napoleon III, admirador de Julio César, pareceu convenuente a visão menos exaltada do herói[142].

As telas que representam o momento mais frágil de Vercingétorix, sua rendição a Júlio César para evitar o massacre de seu povo, colocam o vencido a cavalo, em posição

---

[140] Citado por Christian Goudineau, em entrevista à revista *L' Histoire*. n° 282 dezembro de 2003, p. 38. **Tradução**: "*Mesmo honrando a memória de Vercingetórix, não podemos deplorar sua derrota.* [...] *Não nos esqueçamos de que foi ao triunfo dos exércitos romanos que devemos a nossa civilização.*"

[141] Ver também o monumento a *Vercingétorix*, construído em Clermont-Ferrand, França, em 1890, por Frédéric-Auguste Bartholdi (1834-1904); o escultor igualmente responsável pela Estátua da liberdade de Nova Yorque.

superior ao vencedor, a exemplo de *Vercingétorix se rendant à Cesar*, 1886, de Henri-Paul Motte, e *Vercingétorix jette ses armes aux pieds de César*, 1899, de Lionel Royer. Com o episódio da rendição heróica, "termina" a história de Vercingétorix, não há representações de sua morte por enforcamento em Roma[143].

Ao lado de William Wallace e Vercingétorix, outra imagem grandiloqüente de herói vencido se impôs: Cuauhtémoc, o último "imperador" Asteca. O governo de Porfílio Díaz mandara erigir, na cidade do México, vários monumentos aos heróis nacionais, destacando-se o dedicado a Cuauhtémoc, inaugurado em 1887, de autoria dos escultores Miguel Noreña, Gabriel Guerra e Epitacio Calvo, além do engenheiro Francisco Jiménez. Encimado por uma grande escultura de Cuauhtémoc de corpo inteiro em atitude altiva, possui na base o relevo de Noreña, representando a rendição do imperador Asteca a Cortés, e, na face oposta, o de Gabriel Guerra sobre o suplício imposto ao herói.

Esses mesmos temas foram explorados em telas monumentais por Joaquín Ramírez (filho), *Rendictión de Cuauhtémoc a Cortés* (Palácio Nacional, México) e Leandro Izaguirre (1867-1941), *El suplicio de Cuauhtémoc* (Museo Nacional de Arte, México), ambas executadas em 1893, visando participar da Exposição Universal Colombiana de Chicago[144]. Na rendição, Cuauhtémoc pede a Cortés que o mate com o seu punhal, pois prefere a morte a ver sucumbir sua "pátria". Cortéz se compromete a respeitar-lhe a vida e a posição hierárquica. Entretanto Cuauhtémoc será torturado para confessar a localização de supostos tesouros, em flagrante desrespeito à palavra empenhada por Cortés. A escolha dos dois momentos representados enfatiza o destemor e a nobreza dos atos de Cuauhtmémoc, em contraste com as atrocidades dos conquistadores espanhóis. A imagem do último imperador asteca, sintetizará, a partir de então, as virtudes e o nacionalismo do povo mexicano.

As obras de Joaquín Ramírez e Leandro Izaguirre possuem pontos em comum. Ambos representam Cuauhtémoc de perfil, atado a um assento, estendendo corajosamente os pés sobre as chamas que sobem de um braseiro. Seu comportamento se contrapõe ao do outro nobre asteca, Tetlepanquetzal, submetido a igual tormento, que retrai os pés,

---

[142] "Vercingétorix dans les Beaux-Artes". In: *Vercingétorix et Alésia*. Paris: RMN, 1994.p. 346.
[143] "Vercingétorix dans les Beaux-Artes". In: *Vercingétorix et Alésia*. Paris: RMN, 1994.
[144] *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*, Pintura, siglio XIX, Tomo I, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002, p. 329-342.

contorcendo-se de dor. A posição de Cuauhtémoc lembra muito as representações do suplício de São Lourenço, particularmente a produzida por José Juérez (1617- c. 1664). Entretanto, há uma grande diferença na expressão facial. No quadro de José Juérez (Museo Nacional de Arte, INBA, México) São Lourenço de sobre a grelha olha clemente ao anjo, que lhe é próximo, e à comunidade celeste abrigada na parte superior do quadro; em Ramíres e Izaguirre, Cuauhtémoc desafia seus oponentes. Na tela de Leandro Izaguirre, a oposição é mais evidente: o tesoureiro de La Corona, Julián de Alderete, responsável pelo interrogatório do imperador asteca, se posiciona à sua frente, estabelecendo-se entre ambos a mesma troca dura de olhares que vemos entre William Wallace e o juiz inglês em Westminster, na tela de Daniel MacLise.

Além de Tiradentes e William Wallace, encontramos outro herói nacional esquartejado. Trata-se de José Gabriel Condorcanqui, conhecido como Túpac Amaru II, morto em 1781, após deflagrar uma série de rebeliões contra a colonização espanhola no Peru.

José Gabriel Túpac Amaru, mestiço, reclamava para si o título de Inca, herdado de uma filha de Felipe Túpac Amaru (o último "imperador" Inca de Vilcabamba, executado na praça de Cusco em 1572, sob ordem do vice-rei do Peru, Toledo), no momento em que os espanhóis visavam apagar a memória de seu povo. Educado em colégio dos jesuítas, proprietário de terras, Túpac Amaru II levantou-se contra o abuso dos administradores espanhóis de Carlos III e a má organização das minas. Favorável a melhores condições de trabalho para os índios e o fim da escravidão negra, na sua origem, seu movimento era reformista e não separatista. Porém, a rebelião ampliou-se, atingiu os três vice-reinos, Perú, Rio da Prata e Nova Granada, provocando aproximadamente 100 confrontos, totalizando mais de 120 mil mortos.

Com o fracasso da tentativa de tomar Cusco, Túpac Amaru II foi traído e preso, assim como toda a sua família. Sua execução seguiu o modelo de esquartejamento *stritu sensu*. Vale lembrar que a dinastia Carlos III era dos Bourbons, responsável pela instituição do esquartejamento como punição para os crimes de *Lesa majestade* na França.

Após ter assistido à execução de sua mulher, do filho mais velho, de outros parentes e amigos, Túpac Amaru II teve a língua cortada e seus membros amarrados cada qual a um cavalo. Seu corpo resistiu à força da tração animal, não se estraçalhando, o que obrigou o

carrasco a decapitá-lo. Em seguida, seus braços e pernas foram cortados. Seu tronco foi levado junto com o corpo de sua mulher, Micaela Bastisdas, para serem lançados a uma fogueira armada em Picchu. Os pedaços restantes foram enviados para os quatro cantos do vice-reino como uma advertência: sua cabeça ficou exposta em Cusco, seus braços foram destinados a Tungasuca e Carabaya, suas pernas a Livitaca e Santa Rosa.

As representações de Túpac Amaru II são, em sua maioria, retratos fictícios que salientam seus traços indígenas[145]. As poucas imagens sobre o seu esquartejamento fixam seu corpo atrelado aos cavalos, porém, vivo, resistindo. Na verdade, são ilustrações encontradas em livros[146] e não pinturas destinadas a museus.

Igualmente a William Wallace, não há representações conhecidas do corpo esquartejado de Túpac Amaru II. Para embasarmos nossa afirmação, obtivemos a ajuda de alguns estudiosos da história peruana. Gloria Cristina Flóres (prof. da Universidade de Lima e da Universidade Nacional Maior de São Marcos, dedicada à história colonial do Peru) nos ajudou nessa tarefa, entrando em contato com outros pesquisadores, especialistas na revolta de Túpac Amaru II, a exemplo de Scarlett O'Phelan Godoy[147] e Carlos Daniel Valcárcel [148], que afirmaram desconhecer uma representação dos fragmentos do herói peruano.

Ao buscarmos informações sobre William Wallace e Túpac Amaru II, heróis nacionais esquartejados, pensávamos encontrar representações de seus corpos mutilados. A sua ausência nos coloca diante da dimensão do projeto de Pedro Americo, o único a representar em grande tela um herói nacional aos pedaços.

---

[145] MACERA DALL'ORSO, Pablo, *La pintura mural andina,* siglos XVI-XIX, Lima, Milla Batres, 1993.
[146] MORENO CEBRIAN, Alfredo, *Túpac Amaru*; el cacique inca que rebelo los Andes, Madrid: Anaya, 1988..
[147] Ph.D. University of London, 1982; Professora Associada, Pontificia Universidad Católica del Perú; autora de *Un siglo de rebeliones anticoloniales. Perú y Bolivia 1700-1783*, Cusco, Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas", 1988.
[148] Autor de *Rebeliones coloniales sudamericanas*, México : FCE, 1982; e *La rebelión de Túpac Amaru,* México : FCE, 1965.

Capítulo 5

A fragmentação do corpo e a recepção de *Tiradentes esquartejado*

Propomos nesse capítulo uma nova aproximação sobre a violência. A vimos na geração de Pedro Americo, agora nos preocuparemos com questões propriamente iconográficas de sua representação. Igualmente, analisaremos a recepção da obra condicionada por essa mesma iconografia.

5.1 A iconografia do esquartejamento

No *Grand dictionnaire universel du XIX Siècle*, editado por Pierre Larousse entre 1863 e 1876, esquartejamento é definido como:

> *ÉCARTÈLEMENT s. m. (é-kar-tè-le-man - rad. écarteler). Supplice qui consistait à faire tirer en sens inverse par quatre chevaux les quatre mèmbres du patient.,-jusqu'à ce qu'ils fussent détachés du tronc : ECARTÈLEMENT d'un criminel. L'ÉCARTÉLEMENT durait quelquefois plusieurs heures, et le plus souvent le bourreau était obligé de couper les muscles à coups de hache. Les , criminels les plus célèbres qui subirent l`ÉCARTÈLEMENT furent Polirot, assassin du duc de Guise, Châtel et Ravaillac; Damiens est le dernier à qui on l`ait appliqué.* [1]

---

[1] *Grand dictionnaire universel du XIX Siècle*, t. 7, p. 53, coluna 1.

Pela definição de Larousse é evidente que a morte de Tiradentes não corresponde ao esquartejamento em *stritu sensu*. A sentença condenatória do herói determinou:

> *Portanto condenam ao réu Joaquim José da Silva Xavier, por alcunha o Tiradentes, alferes que foi da tropa paga da capitania de Minas, a que com braço e pregação seja conduzido pelas ruas públicas ao lugar da* ***fôrca*** *e nela morra morte natural para sempre, e que depois de morto lhe seja* ***cortada a cabeça*** *e levada a Vila Rica, onde em o lugar mais público dela será pregada, em um poste alto até que o tempo a consuma; e* ***o seu corpo será dividido em quatro quartos****, e pregado em postes, pelo caminho de Minas, no Sítio da Varginha e das Cebolas, onde o réu teve as suas infames práticas, e os mais nos sítios de maiores povoações até que o tempo os consuma* (...) [2]

A denominação empregada, originalmente, por Pedro Americo para sua tela, *Tiradentes supliciado,* nesse aspecto, é mais precisa que o título sob o qual a obra tornou-se conhecida. Para o nosso estudo, nos deteremos em imagens não propriamente de esquartejados pela tração animal, porém de supliciados cujos corpos foram não apenas decapitados, mas desmembrados, utilizando, assim, o termo *esquartejamento* em sentido mais amplo.

Dos criminosos citados por Larousse, as representações da morte dos regicidas Ravaillac[3] e Damiens tornaram-se as mais conhecidas; entretanto são minúsculas gravuras ilustrativas, privilegiando o esquartejamento. Elas não possuem o impacto do relato escrito das torturas e do esquartejamento infligidos, por exemplo, a Damiens em março de 1757, com o qual Michel Foucault inicia seu livro, *Vigiar e punir*[4].

Em 1991, Lionello Puppi publicou a edição francesa de seu livro *Les supplices dans l'art* [5], divulgando um extenso levantamento de imagens produzidas sobre o suplício, entre os séculos XII e XIX.

Segundo Puppi, leitor confesso de Michel Foucault, o tema do suplício ganha expressão na arte quando o sofrimento e a morte entram na cena pública. Analisando-se as 61 gravuras e desenhos, bem como as 58 pinturas reproduzidas pelo autor, percebe-se que

---

[2] *Grandes personagens da nossa história*, São Paulo: Editor Victor Civita, 1969, v. 1, p.232. (grifos nossos)
[3] Místico, considerado desequilibrado, François Ravaillac (1578-1610) assassinou Henrique IV, em 14 de maio de 1610.
[4] FOUCAULT, Michel, *Vigiar e punir*: nascimento da prisão, Petrópolis: Vozes, 1987. (1ª. ed. 1975, Editions Gallimard).

os desenhos e as gravuras atêm-se à descrição das penas, destacando-lhes a variedade e, principalmente, o caráter aterrador. Flagelados, quebrados nas rodas, atirados das alturas, amputados, decapitados, esviscerados, enforcados, queimados..., a vida dos condenados esvai-se em infindáveis tormentos. As imagens privilegiam o momento do suplício, a ação do carrasco sobre o corpo ainda vivo. Era necessário, na liturgia do suplício, manter-se a tensão em ponto máximo, prolongando-se o sofrimento, para que fossem vingados pelo poder todos os crimes cometidos. A cidade surge como o grande palco de encenação da dor e seus habitantes como o público. Os desenhos e as gravuras datam, predominantemente, do século XVI, enquanto as pinturas concentram-se nos séculos XV, XVI e XVII, sendo poucos os exemplos do séc. XIX, período em que as execuções perdem o caráter de espetáculo público. As pinturas apresentam, em sua maioria, o martírio de santos católicos, diferenciadas dos desenhos e gravuras dos supliciados anônimos, pela expressão, sobremodo passiva, ante a agonia da morte.

O levantamento de Lionello Puppi inclui muitos decapitados, entretanto nenhum esquartejado. Apenas encontramos três imagens relativas ao suplício da serra, a que foram submetidos os profetas Isaias e São Simeão: uma gravura de Maerten de Vos (1532 – 1603), "*Martyre du prophète Isaïe*", um desenho anônimo, pertencente ao acervo da Biblioteca Nacional de Paris, "*Martyre du saint Siméon, prophète*", e uma xilogravura, com o mesmo título, de Lucas Cranach, o velho (1472-1553). Ao representarem o início do suplício, as gravuras sugerem a divisão do corpo ao meio, verticalmente, o que em raro acontecia, pois o corte estendia-se da virilha à altura do umbigo, mais do que suficiente para levar à morte[6].

---

[5] PUPPI, Lionello. *Les supplices dans l'art.* Cérémonial des exécutions capitales et iconographie du martyre dans l'art européen du XIIe au XIXe siècle. Paris: Larousse, 1991.

[6] Reproduzida no catálogo do Museo criminale medioevale, de San Gimignano (Siena), Itália, vemos a imagem *La sorte di tre omosessuali*, xilogravura originária do livro *Speculum abominatium in oculis Domini*, de Franziskus Grontius, Leipzing, 1474. Aldo Migliorini, autor do catálogo, esclarece: "*La sierra está incluida en la gama de instrumentos de trabajo que han sido transformados en instrumentos de tortura. La víctima era puesta boca abajo para obtener dos importantes resultados: . el proceso de desangramiento era mucho más lento debido a la posición volcada; . la mayor afluencia de sangue al cerebro, favoreciendo la oxigenación, daba mayor sensibilidad al dolor y retrasaba una posible muerte. Muy a menudo este instrumento era reservado para las torturas de los homosexuales de ambos sexos, pero seguidamente se difundió en toda Europa y utilizada en una más amplia gama de delitos: brujería, rebelión, desobediencia militar, lo que me hace pensar que sería más correcto considerar la sierra como un instrumento de muerte más que de tortura. Su presencia en todas las casas contribuyó al uso de la misma de manera expeditiva.*" MIGLIORINI, Aldo, *Tortura inquisizione pena di morte*, Poggibonsi (Siena –Itália), Kalli Editore, 2001, p. 162. No catálogo os textos são em italiano, inglês e espanhol.

5.1.1 Pere Garcia de Benaverri e Cesare Sermei

Num retábulo do Museu Diocesano de Barcelona, pintado por Pere Garcia de Benaverri, entre 1456 e 1460, encontramos representado o martírio de Santa Julita: em primeiro plano, parte do corpo já esquartejado (cabeça decepada e tronco partido verticalmente em dois); em segundo plano, dois homens com uma serra buscam separar-lhe as pernas, ainda presas ao quadril, atadas a uma mesa; e, nas laterais, vê-se aqueles que a condenaram. Enquanto o suplício de Isaias e Simeão é mostrado em seu início, o retábulo de Benaverri nos coloca, verdadeiramente, diante do corpo fragmentado. É interessante observar alguns cuidados demostrados pelo pintor na disposição das partes já fragmentadas do corpo. Elas não aparecem jogadas ao acaso no chão, mas encontram-se sobre uma superfície circular, guardando, ainda, a antiga disposição: as duas partes do tronco próximas, recompondo-o, a cabeça repousando junto ao pescoço, com expressão tranqüila, iluminada por uma grande auréola. Esse mesmo tratamento, respeitoso ao dispor o corpo fragmentado, encontraremos em Pedro Americo .

Localizamos, na cidade de Assis, Itália, a cena mais violenta de esquartejamento que conhecemos. Trata-se do afresco de Cesare Sermei[7] (1581-1668) "*Martirio dei Francescani nelle Fiandre*", realizado em torno de 1621, na Chiesa Nuova de Assis[8]. O afresco representa o martírio de onze franciscanos do convento da pequena cidade holandesa de Gorcum, junto com outros oito sacerdotes e religiosos, todos mortos pelos calvinistas (Gheusi) em Brielle, Holanda, em 9 de julho de 1572, por não negarem a fé e a obediência ao Papa.

Ao contrário do realismo contido pelo qual o tema foi abordado no séc. XIX por Cesare Francassini (1838-1868) em sua tela *Il martiri Gorgomiensi* (Museu do Vaticano),

---

[7] Cavalier Cesare o Cesare d'Assisi (dito Cesare Sermei) (Città della Pieve, Perugia, 1581 - Assisi, Perugia, 1668). Filho do pintor Fernando Sermei, seu trabalho parece concentrar-se na região da Perugia e na temática relacionada à história franciscana. O Juízo Final da abside da basílica inferior de Assis é uma de suas obras mais conhecidas.

[8] A igreja construída no lugar onde São Francisco de Assis nasceu possui uma série de afrescos sobre o martírio dos padres franciscanos. Além do martírio em Flandres, Sermei pintou a cena do primeiro martírio franciscano, datado de 16 de janeiro de 1219, em Marrocos, apresentando uma iconografia tradicional onde os mártires Bérard, Pierre, Accurse, Adjut e Othon, vivos, orando, recebem os golpes iniciais.

onde não aparecem corpos fragmentados, o afresco de Cesare Sermei é uma verdadeira cena de abatedouro. Naturalista, didático, de espírito tridentino, o afresco visa a saturação do olhar pela carne e sangue, ao apresentar a terrível diversidade de torturas a que foram submetidos: enforcamento, evisceração e esquartejamento.

De grande impacto, ocupando metade da composição, o primeiro plano é inteiramente dedicado ao processo de evisceração: à esquerda, um corpo é despido, à direita, um segundo é eviscerado e, ao meio, um terceiro corpo é exposto em abandono, aberto e oco. Este último jaz sobre uma pilha de pedaços humanos que tombam de uma mesa, à esquerda no segundo plano, onde os corpos são esquartejados. Em posição simétrica ao esquartejador, corpos enforcados à direita serão descidos para a evisceração ou esquartejamento. No terceiro plano ao alto, a cena se fecha à esquerda com um religioso ainda vivo, tendo a carne cortada por garras de ferro[9] e, à direita, com mais uma seqüência de corpos enforcados. O centro superior do afresco abre-se para uma cidade no horizonte, face à qual ainda vislumbra-se um corpo carregado pelos braços e pernas.

No rígido geometrismo da composição, percebe-se uma sutil diagonal que unifica o agir dos carniceiros sobre os corpos, revelando certa fascinação pelo manipular a carne humana. A diagonal parte dos dois homens que prazerosamente introduzem as mãos no interior do corpo retirando-lhes as vísceras, passa pelo esquartejador coberto de sangue e termina ao longe, à esquerda, com aqueles que torturam com as garras de metal.

O processo de evisceração executado pelos carniceiros difere da pena aplicada a um supliciado vivo, quando seu intestino é cuidadosamente retirado por um pequeno orifício e enrolado numa espécie de roldana, ficando a vítima assim em lenta agonia até morrer, como em cenas do martírio de Santo Erasmo, particularmente no quadro de Poussin (1594-1665) do Museu do Vaticano. A imagem criada por Sermei aproxima-se do evisceramento presente em várias representações do inferno no Juízo Final, a exemplo do afresco de Taddeo di Bartolo (c.1362-1422) para a Collegiata di San Gimignano (1397), na tempera de Beato Angelico (1395-1455) pertencente ao museu de S. Marco, Florença, e,

[9] É possível ver esse instrumento conhecido como "garra de gato" no Museo della Tortura em San Giminanno, Itália e também numa ilustração do *Dictionnaire Historique, critique, chronologique, geographique e literal de la Bible*, de Augustin Calmet (Paris,1728).

particularmente, nos afrescos do Campo Santo de Pisa (1340) [10], onde numa mesma vala do inferno pode-se ver corpos suspensos, desmembrados e eviscerados. Ao expor o massacre dos franciscanos valorizando a ação dos assassinos, Sermei parece rememorar as imagens das vísceras e membros sendo arrancados dos corpos no canto XXVIII[11] da *Divina Comédia* de Dante, obra que tanto influenciou as representações do inferno do trecento e quattrocento italiano.

Apesar do aspecto arcaizante do afresco, do inventário de torturas, da ênfase no agir dos carniceiros-demônios, Sermei nos apresenta uma surpresa: o corpo oco no centro inferior do afresco. Seu abandono contrasta com o movimento das figuras que o circundam. Sua cabeça em nada lembra ser parte de um corpo enforcado e eviscerado. Não há agonia da morte, seu semblante é calmo como o de uma criança a dormir, como o de um anjo. Seu corpo recostado, relaxado e vazio, por sua vez, parece não pertencer ao pesadelo em que está submerso, mas, antes, aos estudos anatômicos de Jacopo Berengario da Carpi[12] e Charles Etienne[13], publicados respectivamente em 1523 e 1545. Nesses estudos, figuras com o ventre aberto são representadas em ambientes caseiros, recostadas e serenas, em breve repouso sobre uma cadeira ou leito.

Trabalhando constantemente em Florença é possível que Pedro Americo tenha conhecido o afresco de Cesare Sermei. Entretanto, para nossa reflexão, o importante é saber

---

[10] De autoria imprecisa foram atribuídos a Andrea di Cione (dito Orcagna) por Vasari, a Francésco Traini no séc. XIX, e nos anos de 1970 a Bonamico Buffalmacco.

[11] "(...)
e qual forato suo membro e qual mozzo
mostrasse, d'aequar sarebbe nulla
il modo de la nona bolgia sozzo.

Già veggia, per mezzul perdere o lulla,
com'io vidi un, così non si pertugia,
rotto dal mento infin dove si trulla.

Tra le gambe pendevan le minugia;
la corata pareva e 'l tristo sacco
che merda fa di quel che si trangugia.
(...)"

[12] Berengario da Carpi, Jacopo (ca. 1460-ca. 1530). *Isagogae breues, perlucidae ac uberrimae...* . Bologna: Beneditcus Hector, 1523.

[13] Estienne, Charles (ca. 1504-ca. 1564). *De dissectione partium corporis humani libri tres*. Paris: Apud Simonem Colinaeum, 1545.

em que um afresco do início do século XVII, em Assis, quase desconhecido[14], nos ajuda a pensar a obra de Pedro Americo.

É, indiscutivelmente, uma rara representação de esquartejamento. Mas seu valor aí não reside. Nos interessa a dualidade que o afresco apresenta. Como num espelho, o corpo oco de primeiro plano possui um duplo: o corpo sobre a mesa sendo esquartejado. Embora testemunhas de martírio, há uma sutil diferença entre eles. O esquartejado traz o rosto marcado, anguloso de um cadáver; seu corpo ainda está recebendo os golpes do carniceiro, que rouba a atenção do observador. O corpo de primeiro plano, paradoxalmente, apesar de oco, sugere inteireza; sua posição reclinada guarda certa dignidade, seu abandono o isola dos corpos manipulados, despedaçados que o cercam. Sermei apresenta dois caminhos: o corpo que perde sua humanidade, seu *individuu*, no emaranhado das partes jogadas ao chão, e o corpo que imolado, porém "íntegro", transita entre a santidade do martírio e o mundo da ciência.

Pedro Americo enfrenta a dualidade presente em Sermei. Ele isola o corpo de Tiradentes, não representando seu carrasco em ação. Mostra-o esquartejado, porém, dispõe o corpo no cadafalso mantendo sua verticalidade, incentivando o olhar a reconstruí-lo; suas partes não estão jogadas ao acaso. Como Sermei, Pedro Americo reveste Tiradentes de santidade, no aspecto tranqüilo do rosto, na aceitação passiva da morte e, igualmente, deixa entrever o quanto é devedor do discurso científico sobre o corpo.

Há em Sermei outro aspecto que o aproxima de Pedro Americo: a ênfase no tempo imediato, no frescor da carne exposta. Os corpos não estão abandonados ao tempo, à longa corrosão, a exemplo dos *transi* medievais[15] - esculturas funerárias que revelam a carne seca e seu interior devorado pelos vermes-, ou como os guilhotinados de Géricault. Ao pensarmos o corpo reduzido a suas partes, nossa referência imediata recai sobre Géricault, sobre seus estudos anatômicos, sobre a imagem do pintor que convive com a decomposição da carne humana para entender a ação do tempo. O "cheiro" que emana do afresco de

---

[14] Não encontramos nenhuma análise sobre o referido afresco de Sermei. A obra é apenas citada nos poucos estudos sobre o artista e na *Pittura del Seicento e del Settecento: Ricerche in Umbria, 2*, eseguite da Liliana Barroero, Vittorio Casale, Giorgio Falcidia, Fiorella Pansecchi, Bruno Toscano. (Istituto di Storia dell'Arte. Facoltà di Magistero - Università di Roma). Treciso, Libreria Editrice Casanova, 1980, p. 387.

[15] Como exemplo, citamos dois *transi* pertencentes ao museu de Arras, França, datados do séc. XV. O primeiro, um fragmento de origem desconhecida e outro, a escultura funerária (*gisant*) de Guillaume Lefranchois .

Sermei difere radicalmente das pinturas de Géricault; os corpos dos mártires franciscanos não são esverdeados, como também não o é Tiradentes.

Os trabalhos de Pere Garcia de Benaverri e Cesare Sermei foram as principais representações de corpos fragmentados que encontramos na pintura. Na gravura, há dois outros exemplos importantes, os trabalhos de Callot e Goya.

5.1.2 Jacques Callot e Goya

Jacques Callot (1592/3-1635), gravador e desenhista francês, com longo aprendizado na Itália, tornou-se um dos maiores expoentes do estilo bizarro e grotesco, especializando-se na figuração de mendigos e deformados, de personagens picarescos e da *commedia della'arte* italiana. A série de águas-fortes intitulada "*Grandes Misères de la Guerre*", feita após a invasão da Lorena pelo Cardeal Richelieu, em 1633, descreve detalhadamente os tormentos da guerra[16]. Na gravura "*Justices exécutées contre la transgression du ban de santé*" - reproduzida no livro de Lionello Puppi e não pertencente à série intitulada "*Grandes Misères de la Guerre*"-, o artista inventaria penas, relacionando-as, aos delitos cometidos. Observando as inúmeras formas de torturar e matar, em meio à multidão, tendo a cidade como fundo, encontra-se - do lado direito, em segundo plano, junto a corpos enforcados, como um minúsculo detalhe -, o tronco e os membros de um esquartejado, pendurados no cadafalso.

O Barão Homem de Mello, político, historiador e crítico de arte, em defesa da tela de Pedro Americo, ante as acusações de excesso de realismo, evocou o trabalho de Callot, apesar de revelar o seu pouco conhecimento sobre ele:

> *É assim que a posteridade deve gratidão perpetua ao grande mestre da pintura histórica em França, Jacques Callot, pelos seus immortaes quadros – 'Os horrores da guerra!'*
>
> *Que diria então o nosso publico, se em vez do quadro do Dr. Pedro Americo, tivesse diante de si um só dos quadros daquelle grande mestre – 'A arvore dos enforcados!'* [17]

---

[16] CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins fontes, 1992.
[17] HOMEM DE MELLO, "O Tiradentes supliciado", *Jornal do Commercio*, 14/07/1893.

O caráter descritivo da gravura de Callot lembra-nos a gravura sobre a execução de Tiradentes, publicada na *Revista Illustrada* de abril de 1892. A visão quase cartográfica, a presença da multidão, os militares isolando a área do cadafalso, formando um triângulo, a presença dos frades, a alta forca, e, principalmente, o corpo como coisa - cujos fragmentos encontram-se tombados ao solo ou lançados sobre a carreta, enquanto o carrasco ainda segura-lhe a cabeça pelos cabelos, para salgá-la numa tina, sem nenhuma sacralidade -, são apresentados como reconstituição histórica do fato, esclarecido na legenda: "*Execução de José Joaquim da Silva Xavier – o Tiradentes, no dia 21 de Abril de 1792 (Reconstituicção historica feita sob apontamentos do Sr. Barão Homem de Mello).*[18]

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), em sua série *"Desastres de la guerra"*, produzida em 1810, sobre a Guerra da independência na Espanha (1808-1814), denunciando o massacre efetivado pelas tropas francesas, estabeleceu, segundo alguns historiadores, um diálogo com as gravuras de Jacques Callot. Entretanto, ao contrário de Callot, que satura o olhar com os múltiplos detalhes da miséria provocada pela guerra, Goya os individualiza e os traz para o primeiro plano.

Na série *"Desastres de la guerra"* não há heróis, tampouco generais; a crueldade, a violência e a morte são os verdadeiros protagonistas. Não existe, nas gravuras, o confronto entre o bem e o mal, a guerra é má em si mesma. Goya constrói, em sua série, a negatividade absoluta[19].

As águas-fortes *33 Qué hai que hacer mas?, 37 Esto es peor* e *39 Grande hazaña! con muertos!* apresentam o fracionamento do corpo e o abandono dos fragmentos, atados às árvores, em ambiente indefinido. Na primeira, *Qué hai que hacer mas?,* um grupo de soldados inicia a divisão de um homem ao meio com um sabre, como na antiga execução pela serra. Em *Esto es peor*, vê-se uma cena de empalamento, com o cadáver em primeiro plano, espetado num galho de árvore com os braços amputados. Por fim, em *Grande hazaña! con muertos!* três corpos, presos a uma árvore, formam uma trágica diagonal,

---

[18] Visando equilibrar a visão fria e descritiva da história, ao lado dessa imagem a *Revista Illustrada* mostra uma cópia livre da litogravura representando Tiradentes de Décio Villares de 1890, acompanhada por uma alegoria da República a oferecer ao herói a coroa de louros da vitória.

[19] Sobre a negatividade absoluta na série *Desastres de la guerra* ver a introdução de Juan Carrete PARRONDO e Jesusa VEGA ao catálogo *Goya Grabador,* Museo del grabado español contemporáneo, 1996 e o interessante estudo de Valeriano BOZAL, *Goya y el gusto moderno*, Madri: Alianza Editorial, 1994.

culminando com o terceiro corpo mutilado, amarrado de cabeça para baixo, enquanto os braços decepados estão pendurados pelos dedos e a cabeça espetada num galho.

5.2 A fragmentação do corpo na obra de Pedro Americo

5.2.1 As batalhas

A representação dos grandes massacres provocados pela ira humana traz o desafio do corpo fragmentado. Os artistas, diante de temas como o massacre dos inocentes, o massacre do Triumvirat, as guerras... oscilam entre a sugestão, a exemplo do massacre dos inocentes de Léon Cogniet (1794-1880), ou a explicitação da violência sobre o corpo, como o fizeram - também sobre o tema do massacre dos inocentes - Domenico Guirlandaio (1449-1494) no afresco da Basílica de Santa Maria Novella, Florença, ou Matteo di Giovanni (1435?-1495) no Palazzo Comunale de Siena, onde o primeiro plano de ambos é coberto por corpos decapitados, amputados, partidos ao meio... de recém-nascidos.

Nas cenas de batalha de Pedro Americo há feridos, mortos, sangue... mas não cabeças e membros decepados, rolando ao chão ou suspensos como troféus. Nesse aspecto, Pedro Americo trabalha de maneira sutil, o artista apresenta-nos, em meio ao emaranhado da luta, partes de corpos ocultos. Assim, na *Batalha de Campo Grande*, na extremidade do ângulo inferior direito do observador, aparece somente a cabeça de um morto, sugerindo estar seu corpo submerso, abaixo da moldura do quadro, e dois pés, em primeiríssimo plano, quase ao centro inferior do quadro, como se o restante do corpo também se projetasse fora da moldura. Tal imagem provocou desconforto em alguns críticos:

> *"Egual nota merece uma cabeça que se vê ao outro canto do quadro e uns pés, proximo ao tambor. Só se o artista; que ainda não tinha na sua batalha nenhum morto, entendeu não dever omittir esse promenor. Em todo o caso, de tal fôrma o fez que aquellas carnaduras parecem de cadaveres ja em decomposição."*[20]

> *"(...) ainda no 1°. plano e no angulo esquerdo da téla, vê-se a cabeça de um morto cuja expressão tetrica revella-se nas faces e labios entre-abertos, por entre os quaes despontam dentes alvissimos, porém cerrados; as contracções do rosto e a*

[20] " A batalha do Campo Grande", *O mosquito*, 29 de junho de 1872.

decomposição da physiognomia são verdadeiramente significativas : a algidez da morte e o palôr da pelle, assim como os hirtos cabellos da cabeça de um cadaver e a expressão lugubre de uma face humana em que já não existe a vida – ahi se acham pronunciados.

A contemplação desse objeto causa-nos uma sensação desagradavel, ainda que mesclada de admiração pelo talento de Pedro Americo." [21]

Na *Batalha de Avahy*, por sua vez, no lado inferior esquerdo, igualmente uma cabeça, apoiada no canhão, sobre o qual vê-se o cadete Serafim, parece solta, ao ter o corpo coberto por destroços. Vários já apontaram as semelhanças entre essa cabeça e a de Tiradentes[22]. No ângulo inferior esquerdo, um pé aparece sob a carroça caída. Este lembra o pé representado por Ingres, no canto inferior esquerdo de seu quadro *Œdipe explique l'énigme du Sphinx*[23] (1808, Musée de Louvre). Em Ingres, a visão da sola do pé sintetiza todo o mal que poderá cair sobre Édipo, ao revelar a presença de um derrotado pela esfinge.

Obviamente, esses corpos, que estendem, junto consigo, a cena para o exterior da tela, são um recurso há muito utilizado pelos pintores, em particular do gênero de batalhas. Entretanto, são igualmente, uma forma de sugerir a fragmentação do corpo, sem ferir a sensibilidade do observador. A crítica brasileira sempre reagiu mal às representações mais explícitas da violência física, como se pode atestar pelo comentário sobre a abertura da cabeça do soldado negro, em primeiro plano, na *Batalha de Avahy*:

"A expressão das paixões, que, no dizer de Xenophonte, é a parte mais elevada da arte, não mereceu do Sr. Pedro Americo a menor atttenção; e, na falta do que devia ter estudado com a precisão que os seus conhecimentos lhe facultavam, procurou, abalando o systema nervoso do espectador, pelo terror que inspira a cabeça partida do negro, cujos miolos se derramam fóra do craneo, alcançar uma emoção

---

[21] HUDSON, Octaviano, *Pedro Americo pintor de batalhas, descripção do quadro histórico da batalha de Campo Grande*, Rio de Janeiro: Henrique Brown e João de Almeida, edictores, p. 14.

[22] Destacamos a repetição de modelos na obra de Pedro Américo. As figuras femininas de Pedro Américo reproduzem "uma certa imagem fixa", no dizer de Ruben Navarra, "de grandes olhos negros...onde não será difícil de reparar uma notável semelhança com os olhos do próprio artista". NAVARRA, R. "Pedro Américo, pintor do Império". *O Jornal*. Rio de Janeiro: s/d. (Arquivo do MNBA). Juntamente com mulheres de olhos negros, a obra de Pedro Américo é povoada por cabeças masculinas mortas construídas a partir de um mesmo modelo; assim, a cabeça, cujo corpo está oculto na *Batalha de Avahy*, assemelha-se às presentes nas telas *Tiradentes esquartejado*, *Cristo vivo, diante de Pilatos*, de 1899, *Cristo morto* e *Cristo ressuscitado*, ambas de 1902. Pedro Americo pintou, igualmente, a cabeça de *São Jerônimo* em 1865. Ela se parece com a cabeça da *Batalha de Avahy*, pela posição e pela barba, porém, aparenta mais idade.

[23] Óleo sobre tela, 189 cm x 144 cm.

ou um effeito que só pertence aos grandes principios da sciencia de Baumgarten, e não ao que enoja e incommoda" [24]

5.2.2 *Judith e Holofernes*

Em 1884, Pedro Americo enviou à XXVI Exposição Geral de Belas Artes, entre outros, o quadro *Judith rende graças a Jeovah, por ter conseguido livrar sua pátria dos furores de Holofernes*, executado em Florença, em 1880.

Pedro Americo representa Judith de corpo inteiro com a cabeça de Holofernes a seus pés, aproximando-se da tela *Judith* de Giorgione (entre 1498-99 e 1505, Museu Hermitage, St. Pétersbourg). Porém, ao contrário de Giorgione, no quadro de Pedro Americo, Judith não dirige seu olhar à cabeça de Holofernes, mas aos céus, rendendo graças a Jeová, de braços abertos. Na iconografia de Judith quando esta é representada acompanhada apenas pela cabeça decepada do general assírio - opressor de seu povo, que ela acaba de embriagar, seduzir e degolar por inspiração divina -, constitui-se o momento de reflexão da personagem sobre os seus atos[25]. O artista, ao posicionar a cabeça de Holofernes no chão, acentua a leitura Judith-Virgem que, a exemplo de Nossa Senhora das Graças, mantém o mal vencido a seus pés.

Pedro Americo concentra a atenção em Judith, não representando a serva que, na narrativa bíblica, a acompanha, tampouco o corpo de Holofernes. Apenas sugere sua localização, ao mostrar parte do divã e a coberta pendente com algumas manchas de sangue. O artista diminui ao máximo os pontos de tensão: não representa, como Caravagio e Artemisia Gentileschi, Judith aguerrida, respingada de sangue, degolando Holofernes; oculta o corpo multilado e gotejante; apresenta a cabeça do general invertida, não revelando o corte; reduz o sangue ao mínimo, sem poças, concentrando-se na superfície da lâmina pousada sobre o tapete, utilizada na degola, e em algumas manchas. Judith, com traje oriental, apresenta-se absolutamente limpa e composta, em nada revelando ter acabado de degolar um homem. Estar limpa do sangue do inimigo pode ter um aspecto simbólico, de -

---

[24] SILVA, Bethencourt da, "Belas Artes V" *Revista Brazileira*, provavelmente outubro de 1879, p. 438-452. Alexandre G. Baumgarten (1714-1762), filósofo alemão, discípulo de Leibniz e de Wolf, foi o primeiro a definir a estética.

apesar de seduzir e matar- permanecer casta e temente a Deus, após ter realizado a Sua vontade. Ou, simplesmente, o artista pode ter desejado não ofuscar a beleza da imagem feminina que criara, como oportunidade para a exploração do orientalismo tão em moda.

Tanta limpeza chamou a atenção da imprensa. Quando exposto o quadro no ateliê do artista, em Florença, um crítico a isso se referiu:

> *"Entre os trabalhos que restam naquela (...) sala, dois impressionam: representam Heloísa e Judith (...) São estupendos os acessórios desses quadros, e conquanto se possa achar talvez, a Judith demasiado composta, isto é, limpa demais depois do sanguinolento episódio, ambos impressionam (...)"*[26]

Da mesma opinião compartilhou a crítica brasileira:

> *"Passo pela Judith rendendo graças a Jehovah por ter conseguido livrar sua patria dos furores de Holophernes, sem mesmo notar que a sua pose é muito tranquilla, e lembra a de uma prima donna que vai atacar a sua grande aria; e que as suas roupas estão correctas e cuidadas, como se Judith viesse, não da tenda em que decepou a cabeça do general inimigo, mas simplesmente do seu camarim de theatro"* [27]

Angelo Agostini, na hilariante página de desenhos da *Revista Illustrada*, onde caricatura as obras participantes da exposição de 1884, reproduz *Judith...* de Pedro Americo salientando-lhe, igualmente, a limpeza:

> *"Pedro Americo, 252.*
> *Judith rende graças a Jehovad por ter conseguido degolar Holophernes, sem ensanguentar, nem ammarrotar o seu bello toilette, nem as suas lindas mãos. Que limpeza."*

Em *Tiradentes esquartejado*, Pedro Americo apresentará os mesmos cuidados presentes em *Judith...*: pouco sangue e cortes ocultos.

5.2.3 *Tiradentes esquartejado*

---

[25] SOLVÈS, Juliette. *Le corps fragmenté; Holopherne, Jean-Baptiste et Goliath trois décapités dans la peinture Européenne, 1450-1620*. Paris, 1996 (UFR Histoire de l'art et Archéologie, Université de Paris I).
[26] "O estudio de Pedro Americo", *Ferrucio*, 28 de setembro de 1882.Citado por ROSEMBERG, Liana R. B. *Pedro Americo e o olhar oitocentista*.Rio de Janeiro : Barroso Edições, 2002, p. 138.
[27] L.S. "Bellas-Artes", *Gazeta de Noticias*, 8 de setembro de 1884.

A maneira pela qual o artista fragmentou o corpo de Tiradentes merece, ainda, algumas considerações, retomando-se elementos em parte explorados ao longo do trabalho.

O sangue de Tiradentes aparece com grande parcimônia, em lugares estratégicos, não manchando a pele, revelando-se, por vezes, em quase imperceptíveis filetes, cuja função plástica é delimitar a superfície do corpo. Se o quadro surpreende ao apresentar um herói aos pedaços, a sua assepsia causa igual estranheza. Ela rompe com a ação do tempo, nos remetendo ao corpo manipulado pela ciência, próprio, no dizer do pintor, *de uma época de dissecação e análise*, o que torna-se claro ao compararmos o cadáver de Tiradentes às *Têtes coupées* (1818-19)[28], de Géricault. Nesse quadro, o artista francês explorou exatamente o que é negado por Pedro Américo: o tempo e o movimento. O sangue, que escoa da cabeça do herói, rubro sobre o branco, numa ótima solução plástica, não será nunca absorvido pelo tecido, a exemplo do sangue coagulado da tela de Géricault. Ao contrário da maneira quase ritualística como os pedaços do corpo de Tiradentes foram depositados sobre o cadafalso, as anônimas cabeças guilhotinadas nos parecem jogadas ao acaso, instáveis e mesmo em putrefação. Não sendo *face*(s) *destinada*(s) *à respeitosa contemplação*, como Pedro Americo definiu a face de Tiradentes, as cabeças guilhotinadas podem exibir as contrações da morte.

O tempo também é negado às peças anatômicos em cera presentes no Museo La Specola Florence. A cabeça de Tiradentes em muito se assemelha a uma das mais famosas peças da coleção, *L'anatomie de la tête*, de Gaetano Giulio Zumbo (1656-1701); ambas possuem a mesma serenidade de São João Batista. O museu abrigava uma escola de ceroplastia, reunindo expressivos modeladores e anatomistas, que funcionou do início do século XVIII até 1893, ano de feitura do quadro de Pedro Americo. La Specola localiza-se na mesma margem do Arno onde o artista brasileiro manteve seu ateliê em Florença.

Pedro Americo procurou, na organização dos fragmentos, alguma coerência com a estrutura corporal humana, incentivando a recomposição mental do corpo. Manteve a cabeça ao alto, tratada dignamente, próxima das imagens de São João Batista, produzidas na Europa meridional do séc. XVI, e distante das representações das cabeças sofridas e

[28] Vale a pena observar que, na realidade, apenas a cabeça masculina é de um guilhotinado. A cabeça posicionada do lado esquerdo corresponde a de uma modelo, simulando ter sido degolada. CLAY, Jean. *Le Romantisme*. Paris, Hachette, 1980, p. 292.

cadavéricas de guilhotinados do séc. XIX, apresentadas por Géricault (1791-1824), Jacques-Raymont Brascassat (1804-1867) ou Denis Auguste Marie Raffet (1804-1860)[29].

As representações de cabeças guilhotinadas do século XIX apresentam substancial diferença em relação à iconografia do gênero no período do Terror. Daniel Arasse, em seu livro *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*[30], identifica nas gravuras retratando guilhotinados um modelo preciso: uma cabeça decepada, gotejante, de perfil ou três quartos, erguida pelos cabelos por um antebraço, sobre um fundo neutro, acompanhada de pequenos textos, a exemplo dos retratos de Louis XVI e de Adam Philippe Custine. Apresentando apenas dois fragmentos, o antebraço do carrasco e a cabeça da vítima, a imagem retoma o momento máximo do "Teatro da Guilhotina", quando a cabeça separada do corpo é suspensa e exibida aos espectadores. A morte rápida, "num piscar de olhos", congelaria na face a última expressão, o instante mais verdadeiro do ser, o da sua própria morte.[31]

A função de mostrar a verdadeira face do traidor da Revolução suspensa por um agente da vontade do povo, está ausente dos retratos dos guilhotinados do séc. XIX, em sua maioria criminosos comuns. O "Teatro da Guilhotina" foi se extinguindo ao longo do referido século, distanciando-se do público. Não mais erguidas e nomeadas, as cabeças guilhotinadas aparecem como "coisas" jogadas no anonimato do plano horizontal, característico dos objetos, como salienta Linda Nochlin[32].

Entre as várias representações de cabeças decepadas do séc. XIX, uma chama a atenção. Trata-se de *Studio di une testa spiccata dal busto (Il Carmagnola)* de Francesco

---

[29] Géricault, *Têtes de suppliciés*, 1818-19 (Estocolmo, Nationalmuseum) – Géricault pintou vários quadros com cabeças, como também várias cópias foram feitas desses quadros por outros artistas-, Jacques-Raymont Brascassat, *Tête de Fieschi, à Bicêtre* (musée Carnavalet), Denis Auguste Marie Raffet, *Deus études de la tête d' un homme mort*, 1833.

[30] ARASSE, Daniel. *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*. Paris: Flammarion, 1987.

[31] "(...) *le dernier portrait, celui oú, à la mort, se totalise l'histoire dans da somme des marques que'elle a laissées; le portrait n'indexant toujours que la mort – ne serait-ce que celle du moment même où je fus, lá et alors, dans l'ici-et-maintenant de ce portrait-là -, la guillotine produit effectivement l'idéal de tout portrait possible: elle donne à voir, fixé le visage de l'ultime moment, le masque où se condensent et se résument toute l'histoire et son sens.*" ARASSE, Daniel. La guillotine et l'imaginaire de la Terreur. Paris: Flammarion, 1987, p. 173. Tradução: "(...) *o último retrato, em que, na morte, totaliza-se a história, na soma das marcas que ela deixou; o retrato sempre indexando apenas a morte – nem que fosse somente aquela do próprio momento em que estive, ali e então, no aqui-e-agora desse retrato - , a guilhotina produz efetivamente o ideal de todo retrato possível: ela exibe, uma vez fixada a face do último momento, a máscara em que se condensam e resumem toda a história e seu sentido.*".

[32] NOCHIN, Linda. *The body the fragment as a in pieces, metaphor of modernity*, London, Thames & Hudson, 2001, p 19-23.

Hayez (1791-1882), exposto no *Salon* de Milão (Brera) em 1834. O trabalho de Hayez e Pedro Americo se aproximam. Ambos representam figuras históricas com forte peso ideológico, supliciados políticos, e não condenados comuns. Entretanto, a obra do italiano é uma representação realista, pintada provavelmente a partir da observação da cabeça de um condenado. Na tela de Hayvez, a cabeça de Il Carmognola pertence ao mundo horizontal dos objetos, aproximando-se dos anônimos de Géricault. Fernando Mazzocca, célebre estudioso da obra de Hayez, enfatiza o estranhamento do quadro: "*assolutamente unico nella pittura dell'Ottocento italiano, e che trova un possibile confronte solo in Géricault*"[33].

Pedro Américo distancia sua representação do "Teatro da guilhotina", a cabeça de Tiradentes não está suspensa pela mão do carrasco para ser exposta ao público. Ela repousa sobre o chão do cadafalso, a exemplo das representações do séc. XIX, mas não a percebemos como "coisa" num plano horizontal. A perspectiva, situando o observador bem abaixo do nível do assoalho, nos impede a visão do plano, transformando-o apenas numa "linha" onde a cabeça, respeitando sua posição natural ocupada no corpo, situa-se entre dois eixos (o assoalho e o mastro), metamorfoseando o cadafalso em cruz.

Em *Tiradentes esquartejado* o tronco, pousado sobre o cadafalso, não foi fracionado em dois. Pedro Americo preferiu ignorar o texto da sentença, que ordenava ser, após o enforcamento, a cabeça cortada e o corpo dividido em quatro partes. O artista não só manteve o tronco intacto, impedindo que fosse reduzido a um pedaço de carne cortada, como obstruiu a visão do corte do quadril com a túnica azul. Conservando o tronco, Pedro Americo buscou sua associação simbólica com o braço pendente da *Pietá* de Miguelangelo ou do *Marat assassiné* de Jacques-Louis David. Em relação ao estudo a óleo, percebe-se a delicadeza do pintor ao suavizar a linha reta do braço estendido, encostando-o no último degrau, permitindo-lhe uma pequena flexão, tornando sua visão menos agressiva.

O tronco de Tiradentes nada possui da representação clássica das esculturas da antigüidade, a exemplo do *Torse du Belvédére*, de Apollonios (Musei Vaticani, Rome). Seu realismo nos traz à memória obras de italianos contemporâneos de Pedro Americo, como *Abele Morente*, escultura de Giovanni Dupré (1817-1882), exposta no Pallazzo Pitti, ou *Santa Felìcita e il martirio del Maccabei*, de Antonio Ciseri (1821-1891) pertencente à

---

[33] MAZZOCCA, Fernando. *Hayez, dal mito al bacio*. Veneza: Marsílio, 1998. Tradução: *Absolutamente único na pintura do século XIX italiano, e que encontra um possível paralelo só em Géricault.*

Igreja de Santa Felícita; ambos em Florença, na mesma margem do Arno, onde Pedro Americo trabalhava em seu ateliê, na via Maggio, número 11. Vale ressaltar o contato de Pedro Americo com Antonio Ciseri, professor de Aurélio de Figueiredo, entre 1873 e 1875, período em que este último morou em Florença com o irmão.

Pequenas modificações observadas entre o estudo a óleo e o quadro definitivo de *Tiradentes esquartejado* revelam a atenção do artista com a posição do tronco. No estudo, o tronco era suporte para o crucifixo, que nele apoiava sua base, salientando-lhe o aspecto de "coisa"; o que foi corrigido, colocando-se o crucifixo sobre o cadafalso, atrás do tronco. A idéia original era dar ao tronco uma inclinação maior, apoiando-o sobre a perna direita. Assim inclinado ele estaria mais próximo ao tronco do troiano Heitor, pintado por David em *La Douleur d'Andromaque* (1783, Louvre). Entretanto, tal inclinação imporia uma visão mais acentuada da mutilação do pescoço.

A perna direita, situada atrás do tronco, sugere o pé representado por Géricault em *Fragments anatomiques* (1888), exposto no Musée Fabre, em Montpellier. Didaticamente, Géricault pintou o mesmo grupo de fragmentos (um braço esquerdo decepado na altura da clavícula e duas pernas) em três ângulos diferentes. A comparação entre o quadro de Montpellier e o exposto no Musée des Beaux-Arts de Rouen é reveladora. No quadro de Montpellier, o ângulo de visão e a penumbra dissimulam as mutilações, o braço enlaça-se ao pé, num jogo romântico capaz de seduzir o olhar, ao passo que o quadro de Rouen provoca o efeito contrário. Ele nos permite observar o lado oposto da representação de Montpellier. Em primeiro plano, iluminado, reconhecemos, antes de tudo, os cortes, como se estivéssemos diante de uma mesa de açougue; ali toda a humanidade dos membros fragmentados se perdeu. Por curiosidade, o terceiro ângulo, pertencente à coleção particular de Robert Lebel, em Paris[34], mostra uma visão lateral, sem profundidade, onde os membros parecem privados de volume, tornando-se quase uma figura abstrata. A relação entre o braço direito de Tiradentes com sua perna direita, não chega a ser romântica; causa estranheza, mas não a repulsa que provocaria a exibição dos cortes, caso Pedro Americo se inspirasse nos fragmentos expostos em Rouen.

---

[34] Conhecemos o quadro apenas pela reprodução contida na obra *Tout l'oeuvre peint de Géricault*, Paris: Flammarion, 1978, PL. XL B

Olivier Deshayes, em sua tese de doutorado há pouco publicada, pensa os quadros com fragmentos pintados por Géricault, não como estudos para *Le radeaux de la Méduse*, mas, propondo de forma subversiva uma nova relação entre as partes do corpo[35], negando à imaginação sua vontade natural de recompor o desorganizado ou completar lacunas. Ao contrário dos fragmentos anatômicos de Géricaut, Pedro Americo não chega a propor uma nova organização entre as partes do corpo. Ele busca ao máximo possibilitar ao olho recompô-lo, segundo seu padrão original.

Na organização espacial dos fragmentos, Pedro Americo objetivou a verticalidade como o tradicional caminho para a espiritualidade. Examinando a perspectiva, percebe-se que o artista situou o olhar do observador, imaginando-o dentro do quadro, na parte inferior, na altura do tornozelo da perna esquerda, onde se vêem as marcas cinzas dos grilhões sobre a pele. O olhar parte da perna esquerda - presa a uma haste de madeira, como um estandarte da barbárie humana -, alcança o tronco, se eleva à cabeça levemente inclinada, cujos olhos semi-abertos vislumbram a luz.

Em relação ao estudo a óleo, Pedro Americo aumentou a distância entre a cabeça e o tronco - evitando a idéia de um amontoado banal -, ao apoiá-lo diretamente sobre o cadafalso e não sobre a perna direita, revestindo a cabeça de maior sacralidade. Nesse mesmo sentido, vale lembrar que o artista criou dois níveis para o cadafalso, um destinado

---

[35] "Tout se donne à voir chez Géricault dans une crudité de l'apparence, marquée d'un effroyable réalisme. Le Radeau de la Méduse à lui seul ne suffirait pas à faire valoir la ténébreuse sensualité de moribonds, pourtant présente ; quant aux Fragmentes anatomiques, ils réussissent seulement à masquer un fond trouble pour ne pas dire troublant. Nullement préparatoires au Radeau, ces toiles représentant des mains, des bras, des jambes, des pieds, des têtes de supplicés, s'affriment comme de magistrales mises en scéne subversives. Fond délictueux d'un détournement créatuer, les Fragments sont scandaleux, car sous couvert d'une vision anatomique légitime, ils s'exposent complaisamment à proximité de la mort elle-même. Ce que heurte dans les Fragments est cette beauté illicite, signe de quelque transgression qui se donne en soi et pour soi e fait éclater, comme à plaisir, l'alibi d' un travail préparatoire. Et l'on sent bien que ce qui est mis en question est moins une rupture qu'un déplacement de la figuration, plus subtil à tous égards."
DESHAYES, Olivier, *Le corps déchu dans la peinture française du XIXe siècle*. Paris: L'Harmattan, 2004, p. 48. **Tradução:** "*Tudo se mostra em Géricault numa crueza da aparência, marcada por um aterrorizante realismo. A balsa da 'Medusa', por si só, não bastaria para valorizar a tenebrosa sensualidade dos moribundos, entretanto presente; quanto aos Fragmentos anatômicos, estes conseguem apenas mascarar um fundo confuso, para não dizer perturbador. Não sendo, de forma alguma, preparatórias para a Balsa, essas telas, que representam mãos, braços, pernas, pés, cabeças de supliciados, afirmam-se como magistrais encenações subversivas. Fundo delituoso de um desvio criador, os Fragmentos são escandalosos, pois, a pretexto de uma visão anatômica legítima, expõem-se de bom grado à proximidade da própria morte. O que choca nesses Fragmentos é essa beleza ilícita, sinal de alguma transgressão que se dá em si e para si, e destrói, como que por capricho, o álibi de um trabalho preparatório. E vê-se bem que aquilo que é questionado é menos uma ruptura do que um deslocamento da figuração, mais sutil em todos os aspectos.*"

ao tronco; outro, mais elevado, à cabeça. O artista concentra a corda, os grilhões e o crucifixo do lado direito do observador, deixando mais livre o espaço celeste para o qual a cabeça se direciona.

Porém, nesse caminho, algo nos perturba: a carne esgarçada, espetada e amarrada da coxa esquerda. É o "detalhe-*dettaglio*", retomando o conceito proposto por Arasse, que captura o olhar.[36]

Todos os cuidados anteriores, ao ocultar os cortes e posicionar respeitosamente as partes, foram esquecidos. A carne esgarçada da coxa rouba a atenção destinada pela verticalidade à cabeça. Nosso olhar fica pendente entre uma e outra. O vermelho do sangue presente, mesmo não em excesso, na coxa e na base da cabeça, titubeiam o olhar.

A disposição dos fragmentos de Tiradentes foi inspirada, em parte, no grupo inferior esquerdo do *Le Radeau de la Méduse*. Esse grupo representa a morte e a desilusão, contrapondo-se àqueles que acenam ao fundo por socorro. A perna esquerda de Tiradentes recorda as pernas que se projetam para fora da jangada, pertencentes ao filho morto seguro pelo pai.

Ao fixar a perna esquerda na haste, Pedro Americo a distancia do restante do corpo. Embora visualmente próxima do tronco, ela não se encosta no cadafalso, ela não projeta sombra sobre a madeira horizontal. Como ela se sustenta? Alguém a segura? Está presa ao solo? O artista fez três estudos anatômicos para a perna esquerda. Em nenhum deles vê-se a parte inversa da coxa, dificultando entender, igualmente, como a haste a atravessa.

A perna esquerda adquire certa autonomia. Situa-se num espaço indefinido, quase surreal, entre o observador e o restante do corpo. Propõe algo negado aos outros fragmentos, a exposição da carne. Não guarda nenhuma identidade, à exceção das marcas dos grilhões. Esta autonomia é a grande inquietude do quadro.

Traspassada pela haste de madeira, a perna esquerda nos lembra os corpos atados ou igualmente traspassados por galhos de árvores nas gravuras da série *"Desastres de la guerra"* de Goya. Pedro Americo sobrepõe referências antagônicas: o corpo de Cristo, o corpo do herói republicano e o corpo da vítima anônima. Se a cabeça e o tronco estão prenhes de significação positiva - a salvação da humanidade, os ideais republicanos...- a

---

[36] ARASSE, Daniel. *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flamarion, 1996, p. 12.

perna esquerda, reduzida à condição primordial de carne, de testemunho da barbárie humana, contamina a visão das outras partes do corpo, negando sua positividade.

Na *Batalha de Campo Grande*, Pedro Americo estabelece uma composição triangular, direcionando o olhar ao Conde d' Eu. Entretanto nos deparamos com um herói enfraquecido, "um manequim", maculando-se o discurso grandiloqüente. Em Tiradentes, apesar da escolha de um momento difícil para a representação, o esquartejamento, o artista busca um caminho para a espiritualidade, porém subverte igualmente sua própria intenção, ao introduzir a materialidade da carne exposta, representada pela perna esquerda.

Tiradentes não tivera a mesma sorte das divindades Osires e Dionysos, cujos corpos fragmentados foram recompostos, respectivamente, por Isis e Rhéa. Fracionado e perdido no caminho sua ressurreição é impossível. A imagem que permanece é a do corpo esquartejado.

5.3 A recepção de *Tiradentes esquartejado* em 1893

No Rio de Janeiro, o quadro foi exposto no salão do jornal *A Cidade do Rio,* de 2 a 17 de julho de 1893 e, até o findar do mês, na *Glace Elégante*[37], uma das poucas galerias de arte da cidade[38], junto com alguns quadros pequenos e uma coleção de miniaturas de animais, principalmente tigres e leões, elaborada a partir de antigos esboços e estudos fotográficos instantâneos produzidos durante a estada de Pedro Americo na Argélia, em 1886[39].

Três meses antes, as comemorações de 21 de abril haviam sido canceladas. Para as festividades, o Clube Tiradentes, tentara ocultar a estátua de Pedro I, erguida em 1862, no lugar atribuído à execução de Tiradentes, radicalizando os conflitos com antigos monarquistas. Segundo José Murilo de Carvalho: *O conflito de 1893 foi o divisor de águas. Significou ao mesmo tempo uma guinada na República e uma mudança na imagem do*

---

[37] *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24/07/1893, p. 1.
[38] DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*; artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1989.p. 44.
[39] OLIVEIRA, J.M. Cardoso de. *Pedro Américo sua vida e suas obras.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

herói. No início do processo de construção do mito, Tiradentes era apresentado como herói republicano, porém de caráter popular, jacobino, dos setores mais radicais do partido, aproximando-se do florianismo. O cerceamento da ação *do Clube Tiradentes* demostrava:

> *(...) as condições de aceitação do herói republicano como herói nacional: a eliminação da imagem jacobina, radical (...) Para consolidar-se como governo, a República precisava eliminar as arestas, conciliar-se com o passado monarquista, incorporar distintas vertentes do republicanismo. Tiradentes não deveria ser visto como herói republicano radical, mas sim como herói cívico-religioso, como mártir, integrador, portador da imagem do povo inteiro (...)* [40]

Embora exposto em uma conjuntura de tantas controvérsias, quando, no Congresso Nacional, ainda debatia-se calorosamente o projeto de monumento à memória de Tiradentes, sancionado em 13 de julho[41], a tela de Pedro Americo atraiu, relativamente, pouca atenção. Levantamos, na imprensa carioca, quatorze notícias sobre o quadro: seis informativas, quatro contrárias à representação do herói esquartejado, três em defesa de Pedro Americo e uma escrita pelo próprio artista.

5.3.1 A defesa de Pedro Americo

Para alguns críticos, a representação criada por Pedro Américo reforçava o discurso do herói cívico-religioso.

> *Sem esforço, por effeito de um simples pannejamento, aquelle degrao, o último que o martyr pisou, transformou-se em um altar!*
> *Sobre elle pousa uma cabeça, velada pelo pallor da morte.*
> *É a cabeça do martyr, sobre a qual desce a luz immortal que allumia a fronte dos que padecérão pela causa da humanidade.*

---

[40] CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*; o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.69.

[41] "*A proposição da Câmara dos Deputados autorizou a abertura do concurso e estabelecimento de um prêmio para um* ***projeto de monumento à memória de Tiradentes****, foi, ontem, no Senado, o assunto mais interessante e em torno do qual giraram também algumas idéias das mais esdrúxulas.*" Umas das idéias consideradas "esdrúxulas" pelo jornal foi colocada pelo representante de Pernambuco, que reivindicava um monumento para Bernarde Vieira de Melo, herói da Revolta dos Mascates de 1710. *O Tempo*. Rio de Janeiro, 08/07/1893 e 14/07/1893.

Esta foi a impressão derradeira, quasi religiosa, que em mim produziu a contemplação deste quadro .[42]

Trabalho artistico profundamente impressionista, representa elle o grande martyr da Inconfidencia Mineira tendo o tronco do corpo sobre uma pequena mesa, o braço direito cahido, emquanto véla a cabeça do herôe, decepada, de cabellos e barbas louras, um crucifixo a fazer lembrar a todos que ninguem melhor podia guardar o somno derradeiro de Silva Xavier, o sonhador que sonhou com a liberdade d'esta patria, do que a figura pallida e meiga, do nazareno, o apostolo da fé, que tentou redimir a Judéa do despotismo, illuminando, com a sua palavra, as consciencias apagadas dos que, não o sabendo comprehender, pregaram-no a uma cruz, tendo por pedestal (o maior de que nos falla a historia): - a montanha do Calvario.[43]

Como visto anteriormente, de fato, a composição elaborada por Pedro Américo leva o observador a esta interpretação. Entretanto outra leitura se sobrepunha à do mártir religioso. Parte da crítica acusava Pedro Américo de ter apresentado uma *página demasiadamente eloqüente de propaganda republicana*[44]. Não se tratava de uma censura à temática, *Tiradentes,* mas ao momento escolhido pelo artista para representá-lo.

Aproximando-nos das reflexões de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781)[45], ao analisar as diferenças entre a poesia e a pintura a partir da escultura *Laocoonte,* podemos dizer que Pedro Américo não tornou a privilegiar o *momento mais precioso*, o que **precedia** ao ponto culminante, como o fez com o *Grito do Ipiranga*, diante do qual haveria dois caminhos, a Independência ou a Morte. No quadro sobre Tiradentes, o artista não deixou ao encargo da imaginação o total cumprimento da sentença. Se a verticalidade da composição aponta para a liberdade da vida eterna, a visão do esquartejamento aprisiona a imaginação na morte.

Pedro Américo, ao ser fiel ao destino de Tiradentes, rompe com os cânones do 'belo ideal'. Embora obedecendo aos rigores do desenho neoclássico, fazendo um detalhado estudo anatômico, o artista provoca um grande desconforto ao apresentar o corpo em fragmentos. Mais uma vez, se compararmos as decisões tomadas por Pedro Américo ao

---

[42] Barão Homem de Melo, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 14/07/1893.
[43] SOMEL, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24/07/189,3 p. 1.
[44] OLIVEIRA, J.M. Cardoso de. *Pedro Américo sua vida e suas obras.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943, p. 178.
[45] LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, São Paulo: Ed. Iluminuras, 1998. (1766).

pensamento de Lessing, cujo texto o pintor conhecia[46], poderemos perceber o quanto o artista desafiou antigos pressupostos da arte, que, pela posição da crítica na época, parecem-nos possuírem ainda alguma ressonância. Para o escritor do século XVIII,

> (...) *as formas feias não devem ser representadas, porque as sensações desagradáveis, fixas, imobilizadas e eternizadas, produzem um sentimento inestático:* ***a repugnância.*** *Podemos abstrair esta fealdade e considerar apenas a arte do pintor, mas achamos que é uma arte mal empregada. A fealdade só é pois legítima para produzir o ridículo, por exemplo na caricatura, e para produzir o horrível, por exemplo na tragédia, que leva a emoção até ao último grau.*[47]

Foi como *repugnante* que parte da crítica considerou o quadro de Pedro Américo:

> *À primeira vista, não agrada o novo trabalho do laureado artista brasileiro, auctor do grande e belíssimo quadro - A batalha de Avahy - porque, sendo o assunpto já de si* ***repugnante****, revestiu-o o pintor com as côres mais salientes da crúa verdade. A índole do brasileiro é contrária a todos os horrores que têm por fim patentear os destroços de um corpo humano, ou á exibição de sangues; por isto mesmo a primeira impressão, quando se avista o quadro não é boa; como que o coração se confrange diante d'aquella mutilação, d'aquelle corpo magro, d'aquella perna espetada em farpas de madeira, d'aquella cabeça pállida e ensangüentada pela decepação.*
>
> *O auctor do quadro poderia ter escolhido outro episodio da vida do martyr, que não causasse tanto horror, que não fizesse retrahir tanto o sentimento pelas desgraças de Tiradentes, despertando melhor a compaixão, a piedade pelos que soffrem: - o assumpto do quadro não é triste, é* ***repugnante****, de modo que a primeira impressão não é de piedade, é de desgosto.*
>
> *Se o distincto artista tivesse trabalhado o seu quadro para os mestres, nada mais natural: elle tem campo vasto para mostrar a sabedoria do mestre na difficil arte da pintura; mas o artista, segundo julgamos, preparou a sua obra para despertar o sentimento do povo em favor de uma grande causa, de uma grande victima, e a scena escolhida não concorre para esse fim.*
>
> *Entretanto, quem olha para o quadro com a alma de artista, admira-o, taes são as bellezas de desenho que encerra.*[48]

---

[46] Pedro Americo à obra de Lessing se refere em: *Considerações philosophicas sobre as Bellas-Artes entre os antigos, estudo sexto*. Manuscrito, 1864, p. 119 e 121. Destacamos uma das passagens em que o cita: *A bella expressão de moral visivel, aplicada por Lessing á esculptura antiga, convém, pois, perfeitamente a essa arte dos gregos, em que, apezar de núa, a humanidade apparece debaixo da sua mais agradavel physionomia, corrigida, enobrecida e divinisada, como se lhe fôra dado celebrar na terra as divinas somnidades de sua gloriosa apothéose!* Esse manuscrito fora ofertado pelo autor ao Imperador, D. Pedro II. Museu Imperial de Petrópolis, Arquivo Histórico, Doc. 6622 –M.135.

[47] BAYER, Raymond. *História da estética.* Lisboa: Editorial Estampa, 1979, p.174. Grifos nossos.

[48] "O Tiradentes supliciado". *Gazeta de Notícias.* Rio de Janeiro: 10/07/1893. p.1. Grifos nossos.

Pedro Américo rebateu as críticas escrevendo ao jornal. Em sua defesa, aponta para o planejamento inicial, onde o quadro finalizava uma série: *o trabalho que agora exponho, teria produzido no meio dos outros impressão diversa e porventura menos terrível.* Quanto ao caráter *repugnante,* esclarece:

> (...) *não me parece que eu haja revestido o facto de côres mais vivas do que a crúa verdade comportava. Um homem enforcado e immediatamente decapitado e esquartejado por carniceiros ignorantes devia offerecer aos colonos aterrorados um espectaculo muito mais repugnante do que o da pintura exposta.* (...)
>
> (...) *evitei de proposito a representaçào das contracções da morte, a um tempo por estrangulamento e suffocação, n'aquella face destinada á respeitosa contemplação dos posteros; e não quiz pintar (com os effeitos aliás tão faceis de obter n'uma téla realista) os intestinos, e as visceras todas, e até as fezes do suppliciado, alli derramadas com a mesma brutalidade e a mesma irreverencia com que foram decepados e dispersos os seus membros, e salgada a sua cabeça.*
>
> *Entretanto tel-o-hia feito Zola, que digo? tel-o-ia feito Homero, uma vez que não hesita em nos exhibir os seus louros e olympicos heróes, cegos de colera ou loucos de dor, luctando corpo a corpo pela possessão de um cadaver, ou espojando-se por terra, com a face e os cabellos lustrosos de suor, lacerando as proprias vestes, e esfregando o corpo no pó e no lodo das estradas, em signal de extrema consternação.*
>
> *Sem duvida por deficiencia de talento poderei não ter attingido o fim que me propuz, mesmo julgando-se esse quadro isoladamente; mas, evitando a exhibição de contracções e outros effeitos physiologicos na face serena do grande martyr, e o abuso do sangue e das exhibições anatomicas em quasi toda a figura, sem comtudo recusar a essa pagina da historia o cunho do realismo, que deve caracterisar as producções de uma época de dissecação e analyse em todos os assumptos, creio ter offerecido á consideração publica um espectaculo proprio para tornar patente a hediondez da barbaria humana, no tempo em que viveu, cheio de angelicas esperanças e heroicas illusões patrioticas, o martyr de cuja grandeza moral ainda alguns duvidam.*[49]

Respondendo àqueles que o censuravam por ter retalhado o herói e também àqueles que, ao contrário dos primeiros, lhe criticavam a não fidelidade às agonias da morte [50], Pedro Américo nos faz ver como o corpo de um herói, embora fiel ao seu destino, deveria ser tratado com *respeitosa contemplação* e reverência. Interessante o contraponto entre a

---

[49] " O Tiradentes supliciado". *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 11/07/1893. p.1.

[50] *Segundo as chronicas, antes de ser esquartejado, foi o Tiradentes enforcado, e a cabeça que alli está, não mostra os efeitos anteriores ao córte, as contracções nervosas, occasionadas pela estrangulação.* "O Tiradentes supliciado". *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10/07/1893, p.1.

pintura e a literatura provocado por Pedro Américo em sua defesa ao citar Zola e Homero. Entretanto, Lessing nos mostra que:

> (...) *a poesia não fixa, faz passar rapidamente a fealdade. É por isso que poderemos verificar nos poetas antigos coisas feias ou que nos inspiram repugnância, mas elas continuam a servir em associação para dar o horrível: as sânies de Filocteto, a fome em Ovídio e Calímaco, por exemplo.* [51]

5.3.2 A controvérsia entre o Barão de Homem de Mello e Carlo Parlagreco

Nos dias 14 e 15 de julho de 1893, os leitores acompanharam o confronto de dois críticos sobre o quadro de Pedro Americo, através dos únicos artigos assinados sem o uso de pseudônimos.

No primeiro, o Barão Homem de Mello[52], também professor da Escola Nacional de Belas Artes, defende no *Jornal do Commercio* o trabalho realizado pelo artista. Repetindo a informação apresentada por Pedro Americo, em sua carta à *Gazeta de notícias*, lembra a intenção do pintor de *reproduzir* não um, mas cinco episódios da Conjuração Mineira. Define a pintura histórica como um processo de *restauração*, revelando as fontes documentais que embasaram o trabalho do artista: o processo original da Conjuração – o que não nos parece correto -, e a sentença reproduzida pelo próprio Homem de Mello na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. O Barão define a cena pintada reproduzindo livremente a exclamação do escritor francês, Charles de Ribeyrolles, ao transcrever em seu livro, *Brasil Pitoresco* (1859), a sentença condenatória de Tiradentes: *É*

---

[51] BAYER, Raymond. *História da estética.* Lisboa: Editorial Estampa, 1979, p. 194.

[52] Francisco Inácio Marcondes Homem de Mello (1837-1918), foi um político influente do Partido Liberal, Presidente de várias províncias, Deputado Geral por São Paulo e Ministro do Império e da Guerra no Gabinete Saraiva, Conselheiro do Império com participação atuante na campanha abolicionista. Com a República, afastou-se da vida política, tornando-se professor de História Universal e de Geografia do Colégio Militar, diretor da Biblioteca Nacional e membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Em 1896, falecendo Raul Pompéia, sucedeu-lhe no ensino de Mitologia na Escola Nacional de Belas Artes, da qual se fez professor catedrático de História das Artes desde 1897.

um matadouro humano, não um acto da justiça, que temos diante de nós![53] O articulista, a seguir, faz uma digressão sobre a pintura histórica:

> *Pondera-se que o autor do quadro pudera ter escolhido outro episodio da vida do martyr que não causasse tanto horror, que despertasse melhor a piedade pelos que soffrem! Ha aqui uma completa aberração das leis da critica.*
>
> *Se fosse verdadeiro semelhante principio, elle importaria nada menos do que a supressão de uma das manifestações mais poderosas da arte – o genero da pintura historica.*
>
> *Neste genero, verdadeiro trabalho de restituição do passado, o ponto capital é a fidelidade perfeita, o respeito sagrado á verdade historica , que neste caso é tanto dever do artista, como do historiador.*

Homem de Mello cita como exemplo de fidelidade à verdade histórica as obras de Rochegrosse e Callot. Sobre o sentimento provocado pelo quadro e seu fim moral esclarece:

> *O sentimento de horror que nestes casos se apodera fatalmente do observador, é um título de glória de natureza humana!*
>
> *É como um* ***grito de revolta interior****, de reprovação omnipotente* ***contra o facto, contra a iniquidade commettida, não contra o artista,*** *elle tambem testemunha indignada que primeiro infflamou-se de colera;* ***e mais do que uma tela, atirou-nos este grito vibrante:***
>
> ***"Eis a justiça dos homens!*** *(...)"*
>
> *No quadro de Tiradentes, o fim moral que o artista teve em mente obter não póde ser mais completo. O horror contra aquelle acto da justiça humana, "justiça de matadouro" assume alli a energia das indignações supremas, com que se castigão todos os crimes da historia.*
>
> *As cruezas do naturalismo, que a feroz sentença do chanceller Vasconcellos accumulou no esquartejamento de Tiradentes, alli estão todas resuscitadas na tela.*
>
> *Nem ao autor do quadro era permittido, neste genero da arte, alterar-lhe a realidade pavorosa e sangrenta.*

Apesar da restauração histórica, do grito de revolta, da crueza do naturalismo, Homem de Melo finaliza chamando a atenção para o aspecto místico do quadro, invocando Ary Scheffer:

---

[53] Charles Ribeyrolles (1812-1860), em *Brasil Pitoresco* escreveu sobre a sentença condenatória a Tiradentes: *Vamos transcrevê-la, por longa que pareça, pois que nas provas, como nas penalidades, está repleta de esclarecimentos. É uma revelação curiosa para o Brasil da liberdade, para Brasil dêstes tempos, e convidamos o leitor a ler com atenção êsse* ***post-scriptum de matadouro****, onde a justiça portuguesa retalha a carne humana e distribue os pedaços.* São Paulo: Livraria Martins, 1941, v. 1, p. 55 (1ª. ed. 1859).

Mas, mesmo assim, das intimas delicadesas de sua alma de artista pode elle ***desentranhar um quadro á parte****, que se diria uma dessas concepções mysticas de Ary Scheffer, que nos arrebatão o espirito aos mundos do ideal.*

Sem esforço, por effeito de um simples pannejamento, aquelle degrao, o último que o martyr pisou, transformou-se em um altar!

Sobre elle pousa uma cabeça, velada pelo pallor da morte.

É a cabeça do martyr, sobre a qual desce a luz immortal que allumia a fronte dos que padecérão pela causa da humanidade.

Esta foi a impressão derradeira, quasi religiosa, que em mim produziu a contemplação deste quadro. [54]

A referência de Homem de Mello a Ary Scheffer (1795-1858) é bastante interessante. Pedro Americo já havia feito uma discreta citação da obra do referido artista em *O voto de Heloisa* (1880, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro), precisamente no casal entrelaçado em meio à fumaça do incenso, do lado esquerdo da tela, que recorda *Les Ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent a Dante et a Virgile*[55] de Ary Scheffer (1855, Louvre).

À primeira vista, uma aproximação entre as obras de Ary Scheffer e *Tiradentes esquartejado* parece estapafúrdia, apenas pautando-se no misticismo presente nas suas obras religiosas, largamente popularizadas em gravuras. Entretanto, se esquecermos a carne exposta da perna esquerda espetada e nos concentrarmos nos fragmentos sobre a alva, daremos razão a Homem de Mello.

O quadro de Pedro Americo pode ser dividido ao meio: a parte inferior, terrena, a que pertencem a perna espetada, a escada e a estrutura do patíbulo, assim como a paisagem ao fundo; e outra, superior, *mística*, povoada pelas alusões à Pietá, a São João Batista, ao Cristo crucificado e ao céu destinado aos justos. Porém a referência a Ary Scheffer pode ser mais específica se compararmos a "parte mística" de *Tiradentes esquartejado* com as obras *Saint Augustin et sa mere sainte Monique* (1855, Louvre)[56] e *Christ and the Maries* (1854, National Gallery of Victoria, Austrália). Isolando no quadro de Pedro Americo o lado superior esquerdo do observador, situado entre a perpendicular representada pelo mastro da forca, a cabeça do mártir, o último degrau do patíbulo e o céu, teremos um enquadramento

---

[54] Barão Homem de Melo, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 14/07/1893.

[55] 1,71 x 1,239 m. Réplica da tela exposta no *Salon* de 1822.

[56] 1,46 x1,14 m. Réplica da tela exposta no *Salon* de 1846.

muito semelhante ao geometrismo presente em *Saint Augustin...* Tiradentes e os santos de Ary Scheffer contemplam um céu luminoso, aberto diante deles a partir de um ângulo reto – claro que, em Tiradentes, não há o purismo que estrutura o quadro de Ary Scheffer. A visão de perspectiva impõe à representação do patíbulo um ângulo um pouco maior que 90 graus.

Percebemos, ainda, outro elemento importante de aproximação entre as duas obras: o manto branco que cobre a Santa. Ary Scheffer destinou, em alguns de seus quadros, importante papel ao tecido branco que envolve os personagens, como vemos em *Christ and the Maries*, ou mesmo em *Francesca et de Paolo*. A cabeça de Tiradentes encontra-se envolta na alva, como a de Cristo, pela mortalha no quadro de Ary Scheffer. Não é ao acaso que Homem de Mello, logo após relacionar Tiradentes ao misticismo presente em Ary Scheffer afirmou: *Sem esforço, por effeito de um simples pannejamento, aquelle degrao, o último que o martyr pisou, transformou-se em um altar!* Entretanto, reconhece ser o lado místico da tela *um quadro á parte à justiça de matadouro.*[57]

Em síntese, o Barão Homem de Mello, em defesa de Pedro Americo, reafirmou ser a intenção original do artista produzir uma série abrangendo cinco episódios sobre a Conjuração Mineira, o que proporcionaria uma leitura diferente do quadro; chamou a atenção para o realismo inerente à pintura histórica; argumentou ser o horror sentido diante da obra e sua rejeição uma reação contrária à justiça de matadouro, ali representada, e não ao artista; assim como destacou o caráter místico da obra, apesar do grito de revolta nela contido.

Contrário à posição defendida por Homem de Mello, Carlo Parlagreco, imigrante italiano e prof. de Estética da Escola Nacional de Belas Artes, no dia seguinte, escreveu ao Jornal do Brasil. Seu artigo inicia-se com uma afirmação provocadora: "(...) *a maneira com que o artista quis erguer o seu hynno ao glorioso martyr mineiro liga-se a um dos*

[57] Vale ainda algumas considerações sobre Ary Scheffer e *Tiradentes esquartejado*. Apesar do aspecto místico do lado superior esquerdo visto pelo observador de *Tiradentes esquartejado*, as três obras relacionadas de Ary Scheffer mostram, além da beleza quase abstrata dos corpos, um sentimento absolutamento ausente em Tiradentes: a expressão do amor, o toque afetuoso dos corpos, seja na contemplação ou na dor...; Tiradentes padece de uma torturante solidão, que o aparta dos outros e de suas próprias partes.

maiores problemas da arte de todos os tempos,"[58] ou seja, o verismo e a falta de efeito moral:

"(...)

O que não posso, porém, apezar de minha boa vontade, louvar, nem admittir no quadro de que se trata é a sua composição e a sua apresentação esthetica.

Qualquer pessoa que não conheça a physionomia do Tiradentes apenas verá nessa tela um açougue de carne humana.

O artista dirá, talvez, que foi fiel á historia; pois sim, mas que quer dizer isso?

Si a arte tivesse apenas de reproduzir, com todas as particularidades, o que acontece na natureza, ou na vida, não passaria de uma reproducção banal de impressões photographicas, a que poderia faltar esse poder mysterioso e intangivel da inspiração creadora.

Si assim fosse, deveriamos preferir a Macbeth e Othelo os resumos tachygraphicos dos processos criminaes.

Eis porque eu penso que esse quadro pode suscitar, mesmo aqui, uma discussão sobre um dos maiores problemas da arte.

Procuraremos demonstral-os

Os principaes elementos de cada grande obra de arte são dois:

1º. Syntheses e idealização de typos, acontecimentos e sentimentos da vida.

2º. Suggestão educativa.

(...)

Para ter uma intuição correspondente á idéa moral que representa o Tiradentes na historia brasileira ***é preciso consideral-o no acto mais solenne de sua vida, no momento epico em que affirma o seu apostolado****, e levanta-se acima do commum dos homens, desprezando a morte, confiado na força do seu espirito, colligado a todas as grandezas moraes da humanidade, e proclamando acima do poder oppressor a supremacia do idéal, a manifestação mais pura da dignidade humana.*

Si me apresentassem pintado o supplicio de Jordano Bruno em Campo di Fiori, o cadaver carbonizado, não me seria possivel reconhecer naquelles destroços alguma coisa do grande espirito, que apavorava o inquiridor com essa apostrophe sublime: "Terás tu mais medo em ler essa sentença de morte, do que eu em ouvil-a.

Eu desejaria então que esta apostrophe irrompesse da tela, por assim dizer, e me fosse sugerida por um traço de pincel digno de Miguel Angelo e Rembrandt.

O verismo intransigente nunca comprehendeu essa superioridade de espirito*, porque teve em geral na critica uma geração de eunuchos, que enganaram a si mesmos e ao publico, em nome da* ***sciencia moderna, que não comprehenderam, ou mal interpretaram*** *nas suas principaes conclusões*

Si toda a evolução da vida é um movimento continuo para a perfeição ideal, como pode a arte, representação mais nobre e genuina desse movimento, deixar de lado suas manifestações mais salientes e duraveis, para limitar-se a exterioridades insignificantes e comuns?

---

[58] "Bellas-artes, Tiradentes suppliciado", *Jornal do Brasil*, 15/07/1893.

A reacção contra aquella tendencia não podia demorar-se, e Paul Bourget[59] *hoje a representa com grande força, enquanto* ***a arte, reagindo contra os estreitos limites em que a comprimiram nestes ultimos annos, procura nova orientação, para voltar ás suas origens e revelar a sua natureza e a sua missão.***

Resta ver a segunda parte, a suggestão.

Hoje, que nella fallam os maiores philosophos, consagrando-lhe bellissimas, monographias, como ainda ha pouco o illustre Souriau[60]*, este poderoso meio de educação moral vai adquirir um grande valor, que o verismo, em seu delirio triumphante, não queria admitir nem discutir.*

Não ha quem não veja, e alguns podem scientificamente demonstral-o, que a procucção artistica exerce sobre o mundo moral a mesma influencia que os organismos exercem sobre o mundo physico.

No caso que examinamos, qual o effeito moral, que por meio da suggestão poderá produzir sobre o publico o quadro de Pedro Americo? Um só: o desgosto.

Não sahe da tela nenhuma idéa de heroismo, de grandeza, de patriotismo, nem mesmo de martyrio.

Á vista de um homem esquartejado, seja qual for o seu nome, a primeira impressão é de horror. *A piedade vem depois, como reflexo, e não por suggestão immediata, como acontece nas grandes obras.*

Estes effeitos são regulados por leis physiologicas infalliveis.

Já se discutiu, a proposito de quadros sanguinarios, si convinha expol-os nas pinacothecas publicas, e lembro-me que se tratou tambem de não deixar nas salas abertas de museu de Napoles o "Judith" de Hannibal Caracci, que representa Oloferne, no momento em que é degollado, sobre o leito ensanguentado.

(...)

Ora, si o quadro do illustre artista não nos da o typo do grande martyr mineiro, si apenas desperta o horror, si a plastica que lhe deu forma é apenas uma continuação da maneira que o pintor tem revelado nos seus ultimos trabalhos, não podemos deixar de sentir que o mestre tenha descuidado o estado do que carecia para tratar o bello assunto, que é como diz Tasso: Di poema dignissimo e d'historia.[61]

Enquanto Homem de Mello aponta Callot e Rochegrosse – artistas por nós já analisados, que, em períodos e com intenções diferentes, expuseram realisticamente a violência -, como aval para *Tiradentes esquartejado*, Parlagreco escuda-se em escritores do final do século, que advogam a perfeição e o fim moral da obra de arte. Paul Bourget,

---

[59] Paul Charles Joseph Bourget (1852-1935), autor de *Essais de psychologie contemporaine, études littéraires* (publicado inicialmente em dois volumes: o primeiro, em 1883, agrupando ensáios sobre Baudelaire, Renan, Flaubert, Taine et Stendhal, e o segundo, em 1885, reunindo textos sobre Dumas fils, Leconte de Lisle, les Goncourt, Tourguéniev e Amiel), ligado à teoria da decadência, compreendida como o predomínio da parte sobre o todo, a qual combatia.

[60] Paul Souriau (1852-1925). Parlagreco refere-se à obra *La Suggestion dans l'art* Paris: F. Alcan, 1893.

[61] PARLAGRECO, Carlo, "Bellas-artes, Tiradentes suppliciado", *Jornal do Brasil*, 15/07/1893. Grifos nossos.

por exemplo, escrevera, ainda no início de sua carreira, o artigo *Le roman realiste et le roman piétiste*, onde critica Zola e os naturalistas. O crítico literário assim define o que julga ser um romance ideal:

> *Vous êtes-vous demandé parfois comment serait imaginé le roman idéal qu'il vous plairait de lire aujourd'hui pour vous reposer un moment des tristesses contemporaines? D'abord il devrait être humain, et par ce mot nous entendons qu'il dédaignerait les créations monstrueuses dont nous obsèdent les réalistes. Comme nous voulons un apaisement, il respirerait l'amour d'une existence meilleure, plus simple que notre vie moderne, toujours si agitée. Pour avoir trop étudié les caractères compliqués et raffinés, nous perdons le sens exquis des belles natures, les excés seuls nous semblent réels. Le roman que nous désirons se soucierait donc peu de peindre des fous ou des malades, il retrouverait la beauté dans l'étude des choses saines et des sentimens nobles. Ce roman aurait pour charme une entiére sincérité. Sans dissimuler le mal, il ne l'exagérerait pas au point de l'étaler seul en pleine lumière. Comme il se souviendrait qu'un désordre immense est au fond des âmes, il chercherait à dégager la loi qui gouverne les passions humaines*
>
> *(...)En essayant le portrait du roman idéal qui conviendrait à l'heure presente, nous avons retracé en même temps les devoirs auxquels ne saurait se soustraire aucun écrivain qui se respecte: la vérité humaine et morale, le souci du style et le patriotisme...* [62].

Carlo Parlagreco apoiando-se em Bourget - que defende o encontro da beleza no estudo das coisas sanas e dos sentimentos nobres - reafirma a má escolha do momento para a representação do herói da Conjuração Mineira, assim como o desgosto e o horror provocado pela visão do açougue de carne humana, em que o artista teria transformado a sua tela. Dois anos mais tarde, o professor de Estética publicará *Questões da arte*[63], uma das primeiras obras sobre estética escritas no Brasil, onde reunirá uma série de conferências

---

[62] "Le roman réaliste et le roman piétiste", La Revue des deux mondes ", 15 de julho de 1873, p. 455-6.
Tradução: "Às vezes, perguntamos como seria imaginado o romance ideal, que gostaríamos de ler hoje, para descansar por um momento das tristezas contemporâneas. Primeiro, ele deveria ser humano, e com essa palavra entendemos que ele desdenharia as criações monstruosas com que os realistas nos assombram. Como desejamos paz, ele emanaria o amor a uma existência melhor, mais simples do que nossa vida moderna, sempre tão agitada. Por termos estudado demasiadamente os caracteres complicados e requintados, perdemos o sentido deleitável dos belos temperamentos; só os excessos nos parecem reais. Assim, o romance que desejamos não se preocuparia tanto em pintar loucos ou doentes; ele reencontraria a beleza no estudo das coisas saudáveis e dos sentimentos nobres. O romance teria como encanto uma inteira sinceridade. Sem dissimular o mal, ele não o exageraria a ponto de exibi-lo exclusivamente, em plena luz. Como ele se lembraria de que uma desordem imensa domina o fundo das almas, procuraria manifestar a lei que governa as paixões humanas (...) Tentando descrever o retrato do romance ideal, que conviria à hora presente, traçamos ao mesmo tempo os deveres a que não pode subtrair-se qualquer escritor que se respeite: a verdade humana e moral, o cuidado com o estilo e o patriotismo..."

sobre arte pronunciadas na Itália e na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, deixando clara sua adesão à filosofia da arte de Taine e ao evolucionismo de Darwin[64].

5.3.3 Maria de Macedo da Silva Xavier

Pedro Américo, em seu primeiro romance, *O holocausto,* de 1882, descreve a sociedade brasileira da época como profundamente violenta. Salienta a indistinção entre o público e o privado, a corrupção e o despreparo dos responsáveis pela administração pública - poupando apenas o Imperador. Revela a degradação urbana e ambiental do Rio de Janeiro, o medo diante dos capoeiras e a violência doméstica contra os escravos.

A recepção ao quadro *Tiradentes esquartejado* permite-nos perceber o quanto, nesta obra, igualmente, Pedro Américo negou inserir-se no processo de ocultação da violência. O quadro recebeu forte critica de um articulista anônimo, já referido, por ir contra a índole pacífica do povo brasileiro:

> (...) *sendo o assumpto já de si repugnante, revestiu-o o pintor com as côres mais salientes da crúa verdade. A indole do brasileiro é contraria a todos os horrores que têm por fim patentear os destroços de um corpo humano, ou á exhibição de sangue; por isto mesmo a primeira impressão, quando se avista o quadro, não é boa; como que o coração se confrange diante d'aquella mutilação, d'aquelle corpo magro, d'aquella perna espetada em farpas de madeira, d'aquella cabeça pallida e ensanguentada pela decepação.*
>
> (...) *o artista, segundo julgamos, preparou a sua obra para despertar o sentimento do povo em favor de uma grande causa, de uma grande victima, e a scena escolhida não concorre para esse fim.* [65]

Em defesa do quadro, outro articulista, que assina simplesmente F.C., assim se expressa:

> " (...) *Segundo o entender dos que tão rigorosamente o criticam, o artista, mesmo recorrendo á Inconfidencia e ao seu chefe, devia ter procurado um assumpto mais suave; mas, uma vez que se decidio a tratar o episodio mais horroroso da conjuração mineira, é lastimavel que o não tenha attenuado ad usum delphini.*

---

[63] PARLAGRECO, Carlo. *Questões da arte*. Rio de Janeiro : Companhia Tipográfica do Brasil, 1895.
[64] TOBIAS, José Antônio. *História das idéias estéticas no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1967, p. 45-48.
[65] Tiradentes supliciado". *Gazeta de Notícias.* Rio de Janeiro: 10/07/1893. p.l.

O delphim neste caso é o povo brasileiro, cuja indole não supporta a exhibição fiel de um homem esquartejado. Realmente é pena que Pedro Americo de tal modo houvesse attentado contra os nervos de uma população que não pode ver um homem esquartejado n'uma téla, mas que corre em massa ao necroterio para ver na infeliz Maria de Macedo como é possivel reconstruir um corpo mutilado, sem braços, sem pernas e sem cabeça." [66]

A ironia de F.C., contrapondo as diferentes reações frente à representação pictórica do esquartejamento do herói e a visão de um corpo real igualmente esquartejado, acaba por relevar qual parâmetro orientou a recepção de *Tiradentes esquartejado*.

Maria de Macedo foi uma mulher comum, assassinada em 1892, cujo corpo a polícia encontrou dentro de um cesto, sem a cabeça e membros, só depois localizados.

Machado de Assis referiu-se, com sacarmos face à insegurança, ao assassinato de Maria de Macedo na página de *A Semana*, dando a perceber a longa exploração do drama pela imprensa: "(...) *Algumas dessas narrativas são demasiado longas e enfadonhas, como a Maria de Macedo, cujo sétimo volume vai adiantado* (...) " [67]

Lima Barreto, num conto publicado em 1910, revela como esse crime manteve-se presente, por muito tempo, na memória popular. Um de seus personagens, indignado ante a profanação de túmulos em sua pequena cidade, a ele se refere:

"O mais indignado, porém, era Pelino. O professor deitara artigo de fundo, imprecando, bramindo, gritando: "Na estória do crime, dizia ele, já bastante rica de fatos repugnantes, como sejam: o esquartejamento de Maria de Macedo, o estrangulamento dos irmãos Fuoco, não se registra um que o seja tanto como o saque às sepulturas do 'Sossego'. " [68]

Dos seis artigos de conteúdo sobre o quadro de Pedro Americo, três relacionaram-no ao corpo esquartejado de Maria de Macedo. Os periódicos *O album* e a *Revista Illustrada* levaram tal relação ao extremo. No primeiro, escreveu "A.":

O outro dia parei um momento – só um momento – na Glace E'légante, para ver o Tiradentes esquartejado ***por*** *Pedro Americo.*

---

[66] Tiradentes supliciado" *Diário de Notícias.* Rio de Janeiro: 18/08/1893 p. 1

[67] 26 fevereiro de 1892.

[68] "A nova Califórnia", em *A Nova Califórnia.*

Serei franco: essa pintura, em vez de me inspirar sentimentos de piedade e patriotismo, causou-me a mesma sensação desagradavel que me causaria, creio, um ***amphitheatro anatomico****; fez-me salivar, e não sei se me tirou o apettite.*

Não nego que aquello esteja bem pintado, e que o pintor copiasse com muita fidelidade excellentes modelos de << natureza morta >> (o termo nunca me pareceu tão bem applicado); mas o assumpto nada tem de esthetico nem de grandioso. Como considero Pedro Americo o mais talentoso dos nossos pintores – e essa é a opinião corrente – , preferia que elle não tivesse pintado aquelle ***açougue de carne humana****.*

Se qualquer dia se lembram de despojar n'uma tela o sacco de Maria de Macedo... que horror!... [69]

A *Revista Ilustrada* apresenta apenas uma pequena, mas significativa, nota sobre a exposição do quadro: *"Está exposto no salão da Cidade do Rio um quadro allegorico ao esquartejamento de* ***Maria de Macedo da Silva Xavier****, original do Sr.* ***Timotheo Americo de Figueiredo***"[70]. A sobreposição quer do nome do herói ao da mulher esquartejada, quer do nome de um de seus assassinos ao do pintor, não é apenas um modo jocoso e irreverente de noticiar o evento, próprio à *Revista Ilustrada.* Indica, sim, a aproximação entre a violência sofrida por Tiradentes e a vivida pela população em seu cotidiano.

O Antigo Regime dilacerou incontáveis heróis, mas os jornais preferiram ligar Tiradentes ao assassinato de uma mulher, ocorrido um ano antes. As relações que se estabeleceram, extrapolaram o debate sobre o tema e a técnica, o artista, sua obra e a história da arte, ou, ainda, sobre o personagem representado e a sua própria história, comuns à crítica de arte.

A *Revista Illustrada* divulgou, em outubro de 1892, o assassinato de Maria de Macedo com muito mais destaque que o dedicado à exposição de Pedro Américo, no ano seguinte[71]. Foram apresentados, numa mesma página, três desenhos de Pereira Netto, baseados nas fotografias de A. de Pinho. O primeiro retrata os três assassinos; o segundo, o corpo sem a cabeça, braços e pernas, lembrando uma escultura antiga, como fora encontrado no chafariz do Largo do Depósito; por último, o corpo de Maria de Macedo, recomposto, depois de localizados os restos que faltavam.

---

[69] A. "Chronica Fluminense", *O Album*, julho/1893, p.4. Grifos nossos.

[70] Coluna "Pequenos Echos", assinada pelo pseudônimo S. Thomé. *Revista Illustrada,* Rio de Janeiro, julho de 1893. Grifos nossos.

Está-se diante de um fenômeno complexo: a atração pelo grotesco, no caso, a fragmentação do corpo e, ao mesmo tempo, sua repulsa. A exemplo de hoje, os crimes envolvendo a decepação da vítima recebiam uma atenção especial da imprensa e de seus ilustradores. O artista Horácio Pinto da Hora (1853-1890), por exemplo, representou em quadrinhos o assassinato de Maria da Conceição, cometido pelo Desembargador Pontes Vergueiro que, em 14 de agosto de 1873, no Maranhão, a estupra, esfaqueia e esquartejalhe o corpo, da mesma forma que os assassinos de Maria de Macedo, visando ocultá-lo em um caixote[72]. No caso de Maria de Macedo, o fato do corpo estar sem os membros e, principalmente, sem a cabeça, não permitindo a identificação, causava repulsa maior.

O corpo feminino parece-nos ter sido mais sujeito à dilaceração promovida pelos crimes passionais. A aproximação entre o herói e Maria de Macedo acentua a fragilidade do primeiro, relegando-o a uma situação social paralela, na época, à mulher: vítima.

Retomando a fala de F.C., salientamos, a par de sua ironia, a precisão dos termos empregados:

> *"Realmente é pena que Pedro Americo de tal modo* ***houvesse attentado contra os nervos de uma população*** *que não pode* ***ver um homem esquartejado n'uma téla****, mas que corre em massa ao necroterio para ver na infeliz Maria de Macedo como é possivel* ***reconstruir um corpo mutilado****, sem braços, sem pernas e sem cabeça."* [73]

A necessidade de recomposição demostra o quanto era insuportável a visão fragmentada do corpo humano, independente de sua individualidade. Maria de Macedo e José Joaquim da Silva Xavier eram apenas cadáveres. Até que ponto, invertendo-se afirmativamente a provocação de F.C., Pedro Américo poderia ter objetivado atentar *contra os nervos* da população? Essa mesma acusação o fez Bethencourt da Silva, referindo-se ao soldado negro morto com um golpe na cabeça, expondo-lhe os miolos na *Batalha de*

---

[71] Vale comparar a atenção da *Revista Illustrada* à polêmica envolvendo as Batalhas do *Avay*, de Pedro Américo, e a dos *Guararapes*, de Victor Meirelles, em 1879, e o seu pouco envolvimento com a exposição de *Tiradentes Esquartejado*.

[72] Reproduzido em: LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores negros do oitocentos*. São Paulo: MWM Motores Diesel Ltda.: Indústria Freios Knorr Ltda., 1988, p. 120.

[73] "Tiradentes Supliciado" *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: 18/08/1893 p. 1 (Grifos nossos)

Avahy[74].

Ao defender-se das acusações de se ter excedido em seu realismo, Pedro Américo refere-se à sua época como a da *dissecação e análise de todos os assuntos.* O corpo, agora, não pertence ao Estado, mas ao discurso médico (definição de patologias, eugenia, determinantes raciais...). [75] Pedro Américo em seu primeiro romance, *O holocausto,* faz irônica alusão ao cientificismo, reconhecendo, porém, sua penetração na vida social. O discurso médico, no romance, incidirá sobre o cadáver do próprio *alter ego* do autor – o virtuoso Agavino, tomado por criminoso -, como o fará, na vida real, posteriormente, com relação aos corpos de Antônio Conselheiro e Lampião.

É impossível, ao vermos o corpo fragmentado de Tiradentes, não nos recordarmos do parágrafo final do romance *Holocausto*:

> *"No dia seguinte (...) perante uma grande reunião de curiosos e com a cabeça do infeliz decepada do tronco, um recem-formado na Faculdade do Rio de Janeiro, filho do Marquez dos Guaiamus, munido de luzidos instrumentos de dissecação e pesquisa anatômica, e dos livros dos grandes phrenologos, pathologistas, alienistas, criminalistas e medico-legistas que conhecia, ia explicando e mostrando um a um ao embasbacado auditorio os caracteres pathologicos da loucura, ou as protuberancias phrenologicas da perversidade; cousas que elle havia descoberto reunidas no cerebro daquelle que, como vimos, foi durante a vida inteira um inimitavel modelo de virtude, e que em logar de transigir com as seducções e os gozos offensivos á pureza da consciencia e do dever, preferiu sempre – sem temor das penas do inferno nem preoccupação das celestes recompensas – offerecer-se em perpetuo holocausto aos eternos e sacrosanctos principios do verdadeiro , do justo e do bello!* " [76]

5.3.4 A venda do quadro

Apesar da defesa de alguns críticos, a tela *Tiradentes esquartejado* não foi acolhida pelo público carioca. Pedro Américo *não teve a fortuna de vender nenhum dos seus*

---

[74] " (...) *procurou, abalando o systema nervoso do espectador, pelo terror que inspira a cabeça partida do negro, cujos miolos se derramam fóra do craneo, alcançar uma emoção ou um effeito que só pertence aos grandes principios da sciencia de Baumgarten, e não ao que enoja e incommoda*" [74] SILVA, Bethencourt da, "Belas Artes V" *Revista Brazileira*, provavelmente outubro de 1879, p. 438-452.

[75] Ver FOUCAULT, Michel, *Vigiar e punir*: nascimento da prisão, Petrópolis: Vozes, 1987. (1ª. ed. 1975, Editions Gallimard).

[76] FIGUEIREDO, Pedro Americo. *Holocausto*, Florença: Typ. Genniniana, 1882, p. 401.

quadros expostos, sendo, se não bastasse, um deles roubado.[77] Em época de conciliação com o passado, não havia lugar para a explicitação da violência.

Enquanto no Rio de Janeiro discutia-se o destino da obra e, segundo seu biógrafo, *murmurava-se que o Artista pretendia vender a tela ao Governo da União – o que era contrário ao preceito constitucional e, portanto, à consciência do pintor-deputado*[78], Pedro Americo buscava expô-la em Juiz de Fora.

Nesse período, a cidade, então conhecida por Manchester Mineira, apresentava-se como o mais forte centro econômico e cultural de Minas[79]. Em maio de 1893, a cidade ainda lamentava o primeiro aniversário da morte de Hypolito Caron (1862-1892), seu principal pintor. Filho de um padeiro francês, Hypolito ingressou na Academia Imperial de Belas Artes, em 1880, abandonando-a posteriormente para integrar o Grupo Grimm. Após dar continuidade aos estudos na Europa, com a ajuda da família e de amigos juizforanos, Hypolito fixou residência na cidade, trabalhando como correspondente do jornal *O Pharol* e atendendo a encomendas, que variavam de retratos da elite local à decoração de teatros e clubes carnavalescos, até falecer, prematuramente, em 1892, de febre amarela. Ao mesmo tempo em que expunha suas paisagens no Rio de Janeiro, buscava aproximar de Juiz de Fora seus antigos companheiros do Grupo Grimm, chegando, em 1890, a trazer Castagneto à cidade, expondo um de seus trabalhos na sede do jornal[80]. O potencial econômico de Juiz de Fora atraía os pintores como mais uma possibilidade de mercado. Assim, em julho de 1893, Honório Esteves (1860-1930), ex-aluno da Academia Imperial de Belas Artes, expõe, também na sede do referido jornal, paisagens de Ouro Preto[81], onde fora o responsável pelo ensino de pintura.

Talvez atraído por esse movimento ou mesmo convidado por Alfredo Ferreira Lage - rico herdeiro, diretor-secretário do jornal *O Pharol,* colecionador de arte e vereador[82]-,

---

[77] F. C. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: 18/08/1893.

[78] OLIVEIRA, J.M. Cardoso de. *Pedro Américo sua vida e suas obras.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943. p. 180.

[79] Sobre o contexto cultural da cidade no período ver: CHRISTO, Maraliz de C. V. *A "Europa dos pobres"*: a belle-époque mineira. Juiz de Fora: EDUFJF,1994 e Algumas observações sobre a pintura em áreas cafeeiras: Juiz de Fora (MG), 1850 -1930. *LOCUS* : revista de História. Juiz de Fora: EDUFJF, 1995. p.63-80.

[80] CHRISTO, Maraliz de C. V. AIBA/ENBA e a arte mineira: entre a afirmação e a dissidência (1880-1944). In: *180 Anos de criação da Escola de Belas Artes*. Anais do Seminário EBA 180 anos. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. P.365-372.

[81] *O Pharol*, Juiz de Fora,12/07/1893.

[82] Sua coleção deu origem ao Museu Mariano Procópio . Ver: VALE, Vanda Arantes. *Pintura Brasileira do século XIX, Museu Mariano Procópio.* Rio de Janeiro: 1995 (Dissertação de Mestrado, EBA-UFRJ).

Pedro Americo chegou a cidade em 27 de julho, para expor seu quadro, durante as comemorações da criação da Alfândega [83]. *Tiradentes esquartejado* ficou exposto à visitação pública, no salão do Fórum, apenas das 10 às 12 horas, horário considerado pelo artista mais favorável à apreciação de sua obra, visto que o local não oferecia *condições de luz e outros requisitos aos bons efeitos da pintura*[84]. Pedro Américo permaneceu na cidade até 30 de julho, negociando seu quadro com a Câmara Municipal, esta última extremamente envolvida nas disputas relativas à nova capital do Estado. A constituição mineira, promulgada em 1891, previa a mudança da capital, sediada em Ouro Preto, considerada então como expressão do "ancien régime", lugar de decadência econômica, não tendo como atender à grande alteração administrativa, imposta pela República. No período de 1891 a 1893, as três mais importantes áreas do Estado entram em disputa para sediar a nova capital, o tradicional centro minerador e as novas forças econômicas: o sul de Minas e a Zona da Mata. Esta última, apesar de contar com apenas 5% da superfície do Estado, possuía o maior contingente eleitoral, cerca de 20%, e uma contribuição de 70% na arrecadação fiscal do Estado. A Zona da Mata indicou duas cidades: Leopoldina e Juiz de Fora[85]. Embora geográfica e culturalmente muito próxima ao cosmopolitismo do Rio de Janeiro, não se identificando com a *mineiridade*, em plena construção enquanto mito, Juiz de Fora pleiteava um maior espaço na política do Estado. Contando com um expressivo número de republicanos históricos, a cidade havia sido afastada do poder pela política de conciliação iniciada no governo de Cesário Alvim. Nessa conjuntura, o discurso dos políticos locais busca enfatizar o dinamismo econômico da cidade, com o cuidado de tentar aproximá-lo de alguns elementos da *mineiridade*, por exemplo, a defesa da liberdade,

---

[83] OLIVEIRA, Paulino de. *Efemérides juizforanas - 1698-1965*: com índice alfabético e remissivo. Juiz de Fora: UFJF, 1975.

[84] *Jornal Juiz de Fora*, 30/07/1893. Em sua exposição no Rio de Janeiro, o artista teve o mesmo problema. Como escreveu: *Terminarei estas rápidas reflexões explicando que a perspectiva do pouco que ali se vê no segundo plano, não pode ser julgado da curta distância em que é permitido ao espectador colocar-se na pequena sala onde, por bondade de um ilustre amigo, pude expor o meu trabalho sob uma luz menos desfavorável. Gazeta de Notícias.* Rio de Janeiro, 11/07/1893. p.1.

[85] PALHA, Cássia Rita Louro & ROQUE, Rita de Cássia Menezes. Do ouro ao belo horizonte; interesses e necessidades na transferência da capital. *Anais IX Encontro Estadual de História*. Juiz de Fora: ANPUH-MG/CNPq/FAPEMIG, 1994. P. 321-6.

construída a partir da recuperação do movimento dos inconfidentes[86], principalmente após o centenário da execução de Tiradentes.

Assim, depois de longa negociação, em 4 de outubro, o município de Juiz de Fora adquire o quadro de Pedro Americo pelo valor de 8 contos de réis, através da verba – juros e amortização do orçamento em vigor [87], empregando parte de um recurso advindo de empréstimo destinado às obras de saneamento básico da cidade[88].

Pedro Americo, nesse momento, já havia retornado à Europa, com a saúde novamente abalada[89]. Ao que tudo indica, com a sua ausência, seu irmão, Aurélio de Figueiredo (1854-1916), assumiu as negociações, vindo a estabelecer-se por um período na cidade, durante o qual ofereceu seus serviços - *retratos a óleo, vistas, paisagens, etc.*- em um jornal local[90]. Aurélio foi responsável por um outro modelo iconográfico para a morte de Tiradentes, *O martírio de Tiradentes*, onde, retomando as lições de Lessing, o artista privilegia o *momento precioso*; nele Tiradentes aparece vivo, no patíbulo, a caminho do mito.[91]

O quadro de Pedro Americo permaneceu exposto na Sala das Sessões da Câmara Municipal de Juiz de Fora até ser doado ao Museu Mariano Procópio, em 1922[92], em meio às festividades do centenário da Independência, integrando, hoje, a sala *Tiradentes,* ao lado

---

[86] *O núcleo do pensamento mítico gira em torno da origem. Na mineiridade foram os inconfidentes, vivendo em ambiente ilustrado, os fundadores dos mineiros.* ARRUDA, Maria A. do Nascimento. Mitologia da mineiridade; o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1990, p.131.

[87] *"Resolução No. 226 de 4 de outubro de 1893, que autoriza a aquisição de um quadro.* AHPMJF – LIVRO DE RESOLUÇÕES DA CÂMARA MUNICIPAL DE JUIZ DE FORA.

[88] MIRANDA, Sônia Regina. *Cidade, capital e poder*: políticas públicas e questão urbana na Velha Manchester Mineira. Niterói, 1990 (Dissertação de mestrado em História Social, UFF), p. 185.

[89] *Urgia desterrar-se de novo, ainda que em detrimento da execução do programa que delineara a si mesmo para aquela sessão parlamentar, e com sacrifício dos interesses pessoais, entre os quais o abandono das negociações entabuladas com a Municipalidade de Juiz de Fora para a venda do quadro do Tiradentes. Fê-lo Pedro Américo contristado* (...) OLIVEIRA, J.M. Cardoso de. *Pedro Américo sua vida e suas obras.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943. p.182.

[90] *O Pharol*, 19/11/1893.

[91] Como o descreve Frederico de Moraes: *Na tela de Aurélio Figueiredo, Tiradentes veste uma túnica branca, tem barba e cabelos longos, em desalinho, testa larga e olha firmemente o horizonte. Ajoelhado junto a ele, o monge franciscano Raimundo da Anunciação Penaforte ergue o crucifixo e clama aos céus, enquanto o carrasco improvisado, de pele negra, cobre os olhos com as mãos, horrorizado. No céu voejam corvos, mas em primeiro plano, sob o cadafalso, aparece uma pomba branca. Toda a cena é "tomada" de baixo para cima, ganhando monumentalidade. Ou seja, Aurélio Figueiredo focaliza os minutos que antecedem o enforcamento. Tiradentes está vivo, é ainda o homem Joaquim José da Silva Xavier, a caminho do mito, mas ainda não o mártir* .MORAIS, Frederico. Tiradentes nas artes plásticas brasileiras. In: NEVES, José Alberto Pinho (coord.). *Tiradentes.* Brasilia, MEC, 1993. p. 77-116.

[92] *Diário Mercantil.* Juiz de Fora: 21.04.1931.

das obras de Décio Villares (*Tiradentes*, óleo, 1928; *Tiradentes*, busto em bronze, s/d[93]), Modestino Kanto (*Plaudite Cives!*, modelo em gesso, s/d), Antônio Parreiras (*Jornada dos mártires*, óleo, 1928; e *Fazenda da Soledade*, crayon, s/d), Alberto André Feijo Delphino (*Saudosa Marília*, óleo, 1927) e Sylvio Aragão (*Vestígios do passado, casa do Juiz de Fora;* óleo, s/d).

[93] Localizamos outra cópia em bronze, pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes e cedida ao Museu Histórico Nacional, cuja data de fundição é 1933.

Considerações finais

Tiradentes esquartejado aponta para um debate extremamente atual na historiografia da arte: a representação do herói[1] e do corpo humano.

O quadro que conhecemos isolado teria, na concepção original do pintor, menor impacto negativo por situar-se dentro de uma narrativa. A circulação da tela como imagem, a partir dos anos de 1970, principalmente nas enciclopédias e livros didáticos, também privilegia sua inclusão numa narrativa visual, composta pela iconografia criada ao longo do século para Tiradentes que, por sua vez, concentra-se na prisão, condenação e execução do herói. Artistas posteriores, Portinari e João Câmara, representaram o esquartejamento de Tiradentes e o fizeram, igualmente, no interior de uma narrativa. Jamais o esquartejamento foi pensado, verdadeiramente, como o momento "precioso", empregando-se mais uma vez o termo de Lessing, para se representar o herói.

Pedro Americo estruturou a narrativa sobre a Conjuração Mineira como uma tragédia, onde o herói é punido pelo erro de acreditar na elite intelectual brasileira. A série constituiria-se de cinco quadros: "*a cena idílica de Gonzaga a bordar a fio de ouro o*

---

[1] Como exemplo, em 1988, o Musée des Beaux-Arts de Lyon apresentou a exposição *Triomphe et Mort du Héros, la peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet,* possibilitando amplo balanço sobre o tema e a publicação de volumoso catálogo, com textos de importantes especialistas. No ano seguinte, o Musée Calvet, de Avignon, propôs *La mort de Bara, de l'Évènement au mythe, autour du tableau de Jacques-Louis David,* contando também, em seu catálogo, com a contribuição de especialistas. Mais recentemente, duas publicações de conteúdo mais vasto chamaram a atenção para o tema: CENTLIVRES, Pierre; FABRE, Daniel; ZONABEND (dir.), Françoise. *La fabrique des héros*. Paris: Maison des sciences d 'homme, 1998; e CHUST, Manuel, MÍNGUEZ, Víctor. *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*. València: Universitat de València, 2003.

vestido nupcial de sua Marília" – na prisão, Gonzaga negou sempre seu envolvimento com a conjura, reafirmando-se como poeta apaixonado, que passava o tempo bordando, desconhecendo a trama dos amigos reunidos em sua própria casa; Pedro Americo retrata, não o líder intelectual do movimento, mas o poeta que clama para não ser confundido com vis traidores, um anti-herói -; "*a mais importante das reuniões dos conjurados*" – na casa do tenente-coronel Francisco de Paula Freire de Andrade, os conjurados reticentes apenas ouvem Tiradentes, não há manifestação de júbilo ou juramento solene que mostre a adesão a uma causa; a presença de Silvério dos Reis, corrói o valor afirmativo da cena, lembrando-nos do erro do herói em confiar em demasia nos poderosos de Minas - ; "*a cena da constatação de óbito, passada diante do cadáver de Cláudio Manuel da Costa*" – o artista não se decide pelo suicídio ou assassinato de Cláudio, apenas fixa-se na fragilidade daquele que morreu, voluntariamente ou não, por ter confessado e denunciado os amigos - ; "*a prisão de Tiradentes em uma casa da antiga rua dos Latoeiros*" – representa um preâmbulo à cena do esquartejamento, lembrando os três anos em que viveu as auguras da prisão, tempo em que a imagem de Tiradentes se transforma, como afirmara Joaquim Norberto: "*Prenderam um patriota; executaram um frade!*" - e, por fim, "*Tiradentes supliciado*". A exposição de um corpo destroçado pode não se adequar à tragédia clássica, se pensarmos /em Aristóteles: *Quant à ceux qui suscitent par le spectacle non point la crainte mais seulemente l'hourreur, ils n'ont rien de commun avec la tragédie*[2]; porém estará mais próxima de sua vertente moderna, a exemplo de Shakespeare, onde a violência é mais explícita.

A série enfatiza a fragilidade do movimento e de Tiradentes, muito mais que a repressão do período colonial. A conjura se dissolveu antes da ação do carrasco, cuja presença no patíbulo é plenamente dispensável. Seduzido pela leitura ágil e bem documentada do livro de Joaquim Norberto, Pedro Americo radicaliza a visão teleológica da monarquia brasileira sobre a Conjuração (um movimento significativo pelos ideais defendidos, sem nenhuma condição objetiva de se impor, por não ser ainda o momento da Independência). Na narrativa, o pintor sequer deixa claros os ideais dos conjurados,

---

[2] Citado por CLAY, Jean. *Le Romantisme*. Paris, Hachette, 1980, p. 294. **Tradução** : «*Quanto àqueles que suscitam, pelo espetáculo, não o temor mas apenas o horror, nada têm em comum com a tragédia.*".

concentrando-se exclusivamente na debilidade do movimento, que culmina com o desmonte físico do herói.

Inexistindo a narrativa completa, restou-nos o único quadro que o artista deu forma definitiva, *Tiradentes esquartejado*, que pede para ser visto como individualidade.

Hugh Honour desenvolve interessante argumento sobre a representação do fim da vida pelo neoclassicismo, como o encontro com o sublime, e apresenta uma diferenciação precisa do ideal da morte antes e depois do Iluminismo: *Sous l'effet des Lumières, l'idée de vie éternelle dans un autre monde céda la place à l'idée d'immortalité sur terre. Le jour du jugement des chrétiens commençait à sembler moins réel que le jugement 'à la barre de l'histoire', comme devait dire plus tard Macaulay* [3]. O autor não aceita a aproximação entre Cristo e Marat, na análise do quadro *Marat assassiné* de David. O vê como exemplo da imortalidade preconizada pelos iluministas, sem nenhum apelo à vida eterna celestial.

Pedro Americo não respeitará essa diferenciação iluminista. Tentará dar a Tiradentes a vida eterna (ao inclinar-lhe a cabeça em direção a um céu luminoso e adicionar-lhe importantes referências ao martírio cristão), como também a imortalidade da História. Cabe lembrar a sutileza com a qual o pintor trabalha: o julgamento da História não lhe é muito favorável (vide Joaquim Norberto), o herói é apresentado em sua fragilidade (esquartejado), embora dignamente (as partes não são jogadas ao acaso).

Para os positivistas brasileiros, ao contrário do que Joaquim Norberto "iluministicamente" imaginou, a aliança entre a morte cívica e a religiosa, presente na tela de Pedro Americo e em inúmeros jornais da época, era perfeitamente plausível. Só não o era a condenação de Tiradentes, submetido a um duplo esquartejamento: na vida real e em memória.

O que daria forças ao artista para inverter toda lógica do início da República brasileira, empenhada na organização do panteão nacional, expondo seu principal herói aos pedaços?

A partir da representação por Manet do fuzilamento do imperador mexicano (*L'execution de Maximilienm*, 1867) como um gesto banal, percebe-se a desconfiança

---

[3] HONOUR, Hugh. *Le néo-classicisme*. Paris: Librairie Générale Française, 1998, p.180. **Tradução**: *"Sob o efeito das Luzes, a idéia de vida eterna em outro mundo deu lugar à idéia de imortalidade sobre a terra. O dia do julgamento dos cristãos começava a parecer menos real do que o julgamento "no tribunal da história", como diria depois Macaulay."*

nutrida pelo século XIX quanto aos heróis. Os artistas, esvaziados de qualquer convencimento ideológico, passam a produzir simulacros: (...) *ele fabrica uma exterioridade cuja alma se perdeu* [4]. O exame do conjunto da pintura histórica de Pedro Americo assinala ser uma preocupação constante o refletir sobre o herói. O artista apresenta-nos o Conde d'Eu, na *Batalha de Campo Grande*, como um manequim, Duque de Caxias, na *Batalha de Avahy,* como turista e Tiradentes, destroçado; o pintor só poupou nosso primeiro imperador, grandioso na *Independência ou morte*. Os questionamentos presentes em *Tiradentes esquartejado* assumem, assim, outra dimensão: não se circunscrevem apenas à República brasileira ou ao seu nomeado protomártir; pertencem a desconfiança do próprio século face aos heróis. No Brasil, outro artista de formação européia sentirá a inviabilidade do herói nos tempos modernos. Henrique Bernardelli perseguirá pela vida inteira o bandeirante como personagem, mas ao contrário dos textos historiográficos, apresentará uma crítica constante aos aventureiros paulistas, a iniciar-se pelo quadro *Os bandeirantes*, do Museu Nacional de Belas Artes, anterior a *Tiradentes Esquartejado*.

A pintura histórica seguiu essa trajetória de descrédito quanto ao herói tradicional. No período napoleônico, ele era o grande protagonista, dele emanava toda a força dos quadros. No avançar do século, ele será paulatinamente substituído pelo herói moderno, o herói vencido. Os massacrados em Quios[5], o soldado que luta até o último cartucho[6], na guerra de 1870, ou o franciscano que, mesmo sob tortura, desafia a inquisição [7], são fortes exemplos. Entretanto, no final do século, surge nas telas históricas um novo personagem central, o agressor. Os corpos de suas vítimas anônimas, reduzidos a coisas, apenas materializam a violência. O agressor é sempre o outro, o estrangeiro ou o bárbaro do passado. Essa pintura histórica, presa às descrições arqueológicas, aos gestos teatrais e à violência explícita, distante do sentido tradicional pedagógico da arte, era a produzida pelos artistas da geração de Pedro Americo. Assim, o pintor brasileiro estaria, ao expor Tiradentes como vítima, ao destroçar-lhe o corpo, absolutamente em consonância com a

---

[4] COLI, Jorge. "O sentido da batalha : Avahy, de Pedro Americo », *Projeto História (artes da história & outras linguagens)*, São Paulo: PUC-São Paulo, n. 24, junho, 2002, p. 114.
[5] Eugéne Delacroix, *Scènes des massacres de Scio: familles grecques attendant la mort ou l'esclavage* , 1823-1824. Musée du Louvre.
[6] Alphonse Deneuville, *Dernières cartouches*, 1873.

pintura histórica de seu tempo, que não mais sugeria a violência, a exemplo de Jean-Paul Laurens e Delaroche, mas a exibia sem pudor. Entretanto, há uma grande diferença em *Tiradentes esquartejado*: é o corpo do herói que se representa e não o de uma vítima anônima.

Vale a pena abrir um parêntese absolutamente a-histórico. O corpo destroçado, exposto pela geração de Pedro Americo, encontrará ressonância na fragmentação realizada pelo movimento surrealista. Lembremo-nos que James Ensor (1860-1949), com seus esqueletos e cenas macabras, qualificado pelos surrealistas como um precursor do movimento, também lhe era contemporâneo[8]. Infinitas são as diferenças que separam essas duas experiências, mas somos inclinados a pensar que Giorcio de Chirico (1888-1978) ou Hans Bellmer (1902-1975), por exemplo, saberiam olhar a tela de Pedro Americo. Nos atrevemos mesmo a dizer que algo aproxima *Le chant d'amour* (De Chirico, 1914) de *Tiradentes esquartejado*. Não vemos em Pedro Americo, a exemplo de Ensor, um precursor do Surrealismo; os embates do artista brasileiro são outros. Apenas afirmamos que, em nosso museu imaginário, retomando o conceito caro a André Maulraux, poderíamos colocar *Tiradentes esquartejado* compartilhando do espaço ocupado por obras surrealistas e, provavelmente, os surrealistas aprovariam.

Retornando à diferenciação entre a violência exposta pela geração de Pedro Americo e *Tiradentes esquartejado*, vimos que o pintor não deseja ser anedótico, mas emblemático. Não narra apenas a execução de Tiradentes com o objetivo de inundar nossos olhos com sangue, para mostrar a crueldade da dominação portuguesa. Ele busca dar dignidade ao herói, mesmo enfatizando sua fragilidade, unindo o que o iluminismo propunha separar, a morte cívica e a morte religiosa.

A iconografia do martírio cristão privilegia o momento da passagem, o carrasco agindo impiedoso sobre o corpo de sua vítima, enquanto essa, resignadamente, lança o último (ou o primeiro) olhar para o céu, por vezes povoado de santos à sua espera. A presença do carrasco é vital tanto na iconografia do martírio cristão quanto da repressão

---

[7] Jean-Paul Laurens, *L'agitateur du Languedoc*, 1887.

[8] A partir de 1889, Ensor começa a produzir desenhos narrativos macrabos e grotescos, povoados, muitas vezes, por esqueletos ou partes decepadas de corpos, como *Esqueletos procurando aquecerem-se* (1889), *Esqueletos lutando pela posse de um enforcado* (1891), *Esqueletos disputando um arenque fumado* (1891), *Os sábios juizes* (1891) e *Os cozinheiros perigosos* (1896). Ver. BECKS-MALORNY, Ulrike, *James Ensor* 1860-1949. As máscaras, o mar e a morte. Taschen, 2000.

colonial. Pedro Americo não segue esse caminho, o carrasco já terminou sua missão. O artista apenas dispõe o corpo a lembrar a morte de Cristo e acrescenta à cena o crucifixo.

A solidão de Tiradentes é a mesma de *Marat assassiné*. Jacques-Lois David também não retratou o algoz do herói jacobino ou sua agonia. Um século separam as duas obras (1793-1893). David produziu o ícone fundador da morte do revolucionário, ao pintar, no calor dos acontecimentos - quando a história que conhecemos, hoje, era apenas um dos caminhos possíveis -, o corpo de seu amigo. De David a Pedro Americo muitas foram as transformações; as barricadas de 1830, a Comuna de Paris (18 de março a 28 de maio de 1871) abriram a necessidade da representação do herói da resistência, atualizando a idéia do martírio.

As barricadas possuem seu grande quadro, *La liberté guidant le peuple,* de Delacroix, uma alegoria cercada por cadáveres; a memória da Comuna de Paris contou tão somente com pequenas telas, retratando o anonimato, cenas de fuzilamento no cemitério do Père-Lachaise, cadáveres ao chão, lutas pelas ruas e as ruínas da cidade[9].

Apesar das restrições iluministas à transposição para o martírio político da simbologia cristã, Benjamin West (1738-1820), um dos primeiros a representar uma cena da história contemporânea sem referências ao passado greco-romano, em *La mort du général Wolfe* (1770), se apropria da composição tradicional da Pietá para representar o vencedor morimbundo, amparado pelos companheiros no campo de batalha[10]. Entretando essa aproximação entre o cívico e o religioso, tornou-se mais apropriada aos heróis vencidos.

Maximilien Luce (1858-1941) produziu, entre 1910 e 1917, uma série de quadros sobre a Comuna. Dentre eles, destacam-se aqueles a respeito de Eugène Varlin. Luce apresentou o calvário de Varlin ao ser levado para Montmartre, onde foi espancado e fuzilado pelas forças de Versailles, reafirmando a frase do escritor Lissagaray[11]: *Le mont*

---

[9] Grande parte das imagens sobre a Comuna constituem-se de gravuras, caricaturas, fotografias e fotomontagens.

[10] IRWIN, David In: MAI, Ekkehard, y REPP-ECKERT, Anke (dir.) *Triomphe et mort du héros.* La peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet. Milán-Lyon-Londres: Electa-Musée des Beaux-Arts de Lyon-Nelson Press, 1988. p. 372

[11] Prosper-Olivier LISSAGARAY (1838-1901) escreveu *Les huit Journées de mai derrière les barricades.* Bruxelles : bureau du "Petit Journal", 1871 e *Histoire de la Commune de 1871.* Bruxelles : H. Kistemaeckers, 1876.

des Martyrs n'en a pas eu de plus glorieux[12]. A imagem pujante da Comuna, entretanto, foi fixada pela fotografia de Eugène Disdéri, *Douze combattants de la Commune fusillés par les versaillais*, 1871. Não se pode negar a força dessa imagem, a mesma que encontramos nas fotos dos cadáveres dos latino-americanos Antônio Conselheiro e Che Guevara, contudo a representação do herói da resistência, não anônimo, passa por uma questão mais sutil que a imagem de seu cadáver. A antiga premissa ainda se faz presente: é necessária ou a imortalidade da história ou a sacralidade religiosa.

Pedro Americo, como vimos, resolve o dilema iluminista fundindo as duas alternativas. A memória de Antônio Conselheiro e Che Guevara também buscará sacralizar o martírio de ambos. No caso de Conselheiro, o processo é mais ou menos natural; ele era um líder religioso, que só se tornou político pela própria repressão republicana. Porém a sacralização de Che corrobora a sensibilidade de Pedro Americo, ao retomar a idéia do martírio na representação de um herói político, vencido.

Até aqui podemos afirmar estar *Tiradentes esquartejado* em perfeita sintonia com a sua época, ao expor a violência, a exemplo da geração de Pedro Americo, como também, paradoxalmente, ao buscar não o anedótico, mas o emblemático, atualizando a transferência para o político do martírio cristão. Entretanto acreditamos que outro elemento possa ter, ainda, um poder explicativo considerável na opção do pintor pelo esquartejamento. Referimo-nos à estética do horror, ao fascínio pelo corpo aberto, que pode ter iludido o artista quanto à aceitação de sua obra.

Sobre o corpo e, particularmente, sua fragmentação, grande tem sido o debate historiográfico. Destacamos o papel de quatro importantes exposições realizadas nas duas últimas décadas. *Le corps en morceaux*, apresentada no Musée d'Orsay, no primeiro semestre de 1990; *L'âme au corps, arts et sciences, 1793-1993*, organizada por Jean Clair, no Grand Palais, entre 1993 e 1994; *Visions capitales*, em Paris, em 1998, e *Spectacular bodies: The art and science of the human body from Leonardo to now*, na Hayward Gallery em Londres, entre outubro de 2000 e janeiro de 2001. Os catálogos produzidos para essas exposições engrossam uma longa bibliografia recente sobre o tema, a começar pela edição

[12] Ver: TILLIER, Bertrand. "La commune de Paris: une révolution sans peinture?" *48/14 La revue du Musée d'Orsay*, Paris, n. 10, printemps 2000. p. 70-83. **Tradução**: "*O Monte dos Mártires nunca teve mártir mais glorioso.*"

do livro de Lionello Puppi, *Les supplices dans l'art; cérémonial des exécutions capitales et iconographie du martyre dans l'art européen du XIIe au XIXe siècle*, em 1990, na Itália, e 1991, na França[13], culminando com a publicação da coleção *Histoire du Corps*, dirigida por Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello, em 2005.[14]

Observando o inventário de imagens contidas nas referidas publicações, não obstante seus limites temporais e espaciais, percebe-se facilmente como o quadro *Tiradentes esquartejado* poderia ser incluído na produção ali apresentada, chamando certamente sobre si grande atenção. Não dos olhares em busca do exótico, de uma identidade distante, mas daqueles seduzidos pela força da imagem criada por Pedro Americo, por seu poder de síntese face às interrogações propostas pelo confronto direto das obras presentes nas referidas exposições.

No Brasil, igualmente o tema se faz presente. Apenas como exemplos, apontamos a pesquisa publicada por Eliane Robert Moraes, *O corpo impossível, a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*[15], em 2002, e a coletânea de conferências organizadas por Adauto Novaes, *O homem-máquina, a ciência manipula o corpo*, editada em 2003[16]. Nessa coletânea, destacamos o ensaio de Jorge Coli, "O sonho de Frankenstein", ao qual devemos parte das reflexões desenvolvidas em nossas considerações finais.

Tiradentes esquartejado é quadro destinado à celebração de um herói, traindo-a contudo. O herói não subsiste sem corpo. A representação subverte o belo ideal. A estética do sublime é negada. As advertências de Gotthold Ephraïm Lessing, em seu *Laocoon* ou de Kant na *Critique de la faculté de juger*, sobre os limites para a exposição do feio na arte, não são levadas em consideração. Ou melhor, o artista parece brincar com esses limites. Não estamos ante partes de um cadáver esverdeado, em putrefação, simplesmente jogadas em meio a vísceras, sangue e fezes, com os olhos esbugalhados e a boca escancarada, que corresponderia à visão realista de um corpo enforcado e esquartejado, como nos mostram as

---

[13] PUPPI, Lionello. *Les supplices dans l'art* : cérémonial des exécutions capitales et iconographie du martyre dans l'art européen du XIIe au XIXe siècle. Paris: Larousse, 1991.

[14] CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges, *Histoire du Corps*. Paris: Seuil, 2005.

[15] MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível, a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

[16] NOVAES, Adauto (org.). *O homem-máquina, a ciência manipula o corpo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

cabeças guilhotinadas ou os fragmentos anatômicos de Géricault. Vemos um corpo magro, sem a compleição atlética clássica, entretanto perfeito, limpo, cujas partes são simuladamente dispostas ao acaso, ocultando a maioria dos cortes do corpo, economizando ao máximo o sangue. Semelhante procedimento aumenta a ambigüidade, o quadro consegue ser repugnante sem ser nojento. O ultraje ao corpo é maior quando esse é belo, quando ainda podemos reconhecer nele a grandeza de sua humanidade.

O quadro, em seu realismo, passa a trabalhar questões que vão além do estatuto da pintura histórica, revelando a transformação da sensibilidade quanto ao corpo, no século XIX, século cujo início é marcado por narrativa sobre um novo ser constituído por partes de cadáveres, *Frankenstein*, de Mary Shelley, 1818, vivificado através de uma corrente elétrica; a mesma que, no final do século, irá proporcionar aos condenados uma morte rápida, indolor, limpa e, fundamentalmente, moderna.

O esquartejamento de Tiradentes obedece às regras anatômicas: seus fragmentos lembram peças de estudo; a assepsia espelha a ação do cientista e não apenas a de carniceiros ignorantes.

A ciência manipula o corpo, o fragmenta e expõe sem pudor. Agora não mais em busca apenas da compreensão de seu funcionamento harmonioso, mas de sua patologia, física, psíquica ou social. Nesse contexto, uma nova articulação entre arte e ciência conduzirá a uma estética favorável à expressão do horror, como o presente em Baudelaire. Em seu poema, *Une Charogne*, de 1857, Baudelaire conspurca a imagem do corpo da mulher amada ao antecipar sua decomposição: "(...) *Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,/A cette horrible infection,/ Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,/Vous, mon ange et ma passion!* (...)"[17]. Um ano antes de Baudelaire escrever esse mórbido poema, seus leitores parisienses já haviam sido atraídos pelo estranho espetáculo do desmonte do interior de um corpo feminino, na *Vênus Anatômica*, presente no museu de horror do Dr. Spitzner, experimentando o fascínio e a repulsa da exposição das entranhas do corpo, mesmo em cera.

Igual sentimento fará com que muitos acompanhem com vivo interesse os crimes de Jack, o estripador, que, com requintes de cirurgião, degolava e esvicerava prostitutas de um

---

[17] *Les Fleurs du mal*, poema XXIX. **Tradução**: (...) *Entretanto, sereis semelhante a este estrume, / A esta horrível infecção, / Estrela dos meus olhos, sol da minha natureza, / Vós, meu anjo e minha paixão!* (...)

bairro pobre de Londres, entre agosto e novembro de 1888. Corpos rasgados de modos diversos, frutos de crimes violentos, povoavam, em impiedosas ilustrações, a imprensa popular. Esse interesse pelo horror garantia o público que lotava, noite após noite, o Théâtre du Grand-Guignol. Construído por Oscar Méténier sobre a capela de um convento fechado da Rue Chaptal, na Paris de 1897, ali foram representadas as maiores atrocidades: vítimas eram simuladamente baleadas, esfaqueadas e estupradas, os olhos arrancados, a pele queimada com ácido e os corpos mutilados. Esse mesmo público colecionava fotos de suplícios chineses livremente comercializadas [18].

Os romances exploravam essa avidez pela tortura e corpos destroçados. *Justine, ou les malheurs de la vertu* (1791), de Donatien de Sade (1740-1814), *Champavert, contes immoraux* (1833), de Petrus Borel (1809-1859), *Salammbô* (1863), de Gustave Flaubert (1821-1880), *Les Trophées* (1893), de José Maria de Hérédia (1842-1905), e *Le jardin des supplices* (1899), de Octave Mirbeau (1848-1917), são os exemplos mais conhecidos.

Octave Mirbeau, o mesmo crítico que havia censurado as cabeças rolantes dos quadros orientalistas, descreve o prazer dos personagens de seu livro face à tortura alheia:

> *Au pied d'un de ces gibets, fleuri comme une colonne de terrasse, un tourmenteur, assis, sa trousse entre les jambes, nettoyait de fins instruments d'acier avec des chiffons de soie; sa robe était couverte d'éclaboussures de sang; ses mains semblaient gantées de rouge. Autour de lui, comme autour d'une charogne, bourdonnaient et tourbillonnaient des essaims de mouches... Mais, dans ce milieu de fleurs et de parfums, cela n'était ni répugnant, ni terrible. On eût dit, sur sa robe, une pluie de pétales tombés d'un cognassier voisin... Il avait, d'ailleurs, un ventre pacifique et débonnaire... Son visage, au repos, exprimait de la bonhomie, de la jovialité même; la jovialité d'un chirurgien qui vient de réussi une opération difficile... Comme nous passions près de lui, il leva ses yeux vers nous, et nous salua poliment.*
>
> *Clara lui adressa la parole en anglais.*
>
> *- Il est vraiment fâcheux que vous ne soyez pas venus une heure plus tôt, dit ce brave homme... Vous auriez vu quelque chose de très beau... et qu'on ne voit pas tous les jours... Un travail extraordinaire, milady!... J'ai retaillé un homme, des pieds à la tête, aprés lui avoir enlevé toute la peau... Il était si mal bâti! ... Ha!...ha!... ha!...*
>
> *Son ventre, secoué par le rire, s'enflait et se vidait, tour à tour, avec des bruits sourds de borborygme. Un tic nerveux lui faisait remonter la fente de la bouche jusqu'au zygome, en même temps que, par le même mouvement, les*

[18] MARGAT, Claire. "La version Française de l'horreur". *Artpress* (Hors serie, Représenter l'horreur). Paris, mai 2001, p. 23-27.

paupières, s'abaissant, allaient rejoindre l'extrémité des lèvres, parmi des plis gras de la peau. Et c'était une grimace – une multitude de grimaces – qui donnaient à son visage une expression de cruauté comique et macabre. Clara demanda:

- C'est lui, sans doute, que nous avons rencontré sur une civière, tour à l'heure?

- Ah! vous l'avez rencontré?... cria le bonhomme flatté... Eh bien, qu'en dites-vous?...

- Quelle horreur!... fit Clara d'une voix tranquille, que démentait le dégoût de son exclamation.

Alors le bourreau expliqua:

- C'était un misérable coolie du port... rien du tout, milady... Certes, il ne méritait pas l'honneur d'un si beau travail... Il avait, paraît-il, volé un sac de riz à des Anglais... nos chers et bons amis les Anglais... Quand je lui eus enlevé la peau et qu'elle ne tenait plus à ses épaules que par deux petites boutonnières... je l'obligeai à marcher, milady... Ha!... ha!... ha!... bonne idée, vraiment!... C'était à se tordre les côtes... On eût dit qu'il avait sur le corps, comment appelez-vous cette chose?... Ah! oui, ma foi!... un macfarlene?... Jamais il n'avait été si bien vêtu, le chien, ni par un plus parfait tailleur... Mais il avait les os si durs que j'y ai ébréché ma scie... cette belle scie que voilà.[19]

---

[19] MIRBEAU, Octave. *Le jardin des supplices*. 2. ed.rev., Paris: Gallimard, 1991, p. 202-203. **Tradução**: "*Ao pé de um desses cadafalsos, ornado de flores como uma coluna de jardim, um torturador, sentado, com sua bolsa entre as pernas, limpava finos instrumentos de aço com pedaços de seda; suas vestes estavam cobertas de respingos de sangue; as mãos pareciam enluvadas de vermelho. Em torno dele, como em torno de uma carniça, zumbiam e turbilhonavam enxames de moscas... Mas, no meio daquelas flores e perfumes, isso não era repugnante nem terrível. Parecia que, na sua roupa, caíra uma chuva de pétalas de um marmeleiro vizinho... Aliás, ele tinha um ventre pacífico e benevolente... O rosto, em repouso, expressava placidez e até jovialidade; a jovialidade de um cirurgião que conseguiu fazer uma operação difícil... Quando passávamos perto, ele levantou os olhos para nós e saudou-nos amavelmente.*
Clara dirigiu-se a ele em inglês.
-Pena que não tenham chegado uma hora antes, disse o bravo homem... Teriam visto uma coisa muito bonita... que não se vê todo dia... Um trabalho extraordinário, milady!... Retalhei um homem, dos pés à cabeça, depois de tirar a pele toda... Ele tinha um corpo feio, ha!... ha!... ha!...
Seu ventre, sacudido pelo riso, inchava-se e esvaziava-se, sucessivamente, com barulhos surdos de borborigmos. Um tique nervoso fazia subir a fenda da boca até o zigoma, ao mesmo tempo que, com o mesmo movimento, as pálpebras, abaixando-se, iam reunir-se à extremidade dos lábios, entre as pregas gordas da pele. E era um esgar – uma multidão de esgares – que davam ao seu rosto uma expressão de crueldade cômica e macabra. Clara perguntou:
- *Era ele, talvez, que nós vimos há pouco numa maca?*
- *Ah, encontraram com ele? exclamou o homem, orgulhoso... Então, o que me dizem?*
- *Que horror!... disse Clara com voz tranqüila, desmentida pelo asco da sua exclamação.*

Então, o carrasco explicou:
- *Era um miserável cule do porto... uma coisa de nada, milady... Certamente, não merecia a honra de um trabalho tão bonito! Parece que roubou um saco de arroz de uns ingleses... queridos e bons amigos ingleses... Quando eu lhe tirei a pele, que só ficou agarrada por dois pedacinhos nos ombros... eu o obriguei a andar, milady... Ha!... ha!... ha!... boa idéia mesmo! Era de morrer de rir... Parecia que ele tinha em cima do corpo, como é que se chama essa coisa?... Ah, sim, claro, um sobretudo?... Nunca aquele cachorro se vestiu tão bem, e por um tão perfeito alfaiate... Mas os ossos dele eram tão duros que rachei a minha serra... esta linda serra aqui.*"

A segunda parte do livro de Octave Mirbeau é repleta de descrições como essa, que, provavelmente, deixariam Paul Bourget desacorçoado na sua luta contra os exageros do naturalismo decadentista. Pode-se argumentar ser *Le jardin des supplices* uma visão própria do imperialismo, ao retratar a crueldade como característica da cultura oriental, embora os personagens europeus de Mirbeau sejam tão violentos e sádicos quanto os chineses. O autor afirmara, em sua crítica de 1874, ser impossível exibir, na parede do quarto, uma tela expondo cabeças decepadas[20], entretanto esperava que, em 1899, seu livro estivesse na cabeceira de todas as camas. O denegrir a imagem do oriente criou a oportunidade para a descrição impiedosa da tortura, talvez, alvo de maior interesse dos leitores.

No século XIX, o fragmento caminha em direção a uma poética autônoma. O processo de trabalho neoclássico isola as partes ao estudá-las, reintegrando-as posteriormente ao todo, através do desenho quadriculado. Muitos estudos são, hoje, considerados belos em si, a exemplo dos estudos de pés e mãos de Ingres para *L'Apothéose d'Homere* expostas no Musée du Louvre ao lado das afetuosas mãos, pintadas por Nicolas de Largillière. Em Ingres, as partes impõem ao todo um novo sentido ao fugir às regras anatômicas, criando outras ditadas pela linha, visível na *Grande Odalisque,* longa, com suas três vértebras suplementares.

O reconhecimento da beleza do fragmento impôs uma nova filosofia à restauração. Antes, os antigos torsos recebiam verdadeiras "próteses" de braços, pernas e cabeças para serem apreciados. Já em 1816, os mármores do Pártenon eram expostos na Inglaterra, impondo à visão seres incompletos, magnificamente belos entretanto. Em simples desenho, *Der Künstler verzweifelnd vor der Größe der Antike* (O artista em desespero face à grandeza das ruínas antigas), datado ainda de 1778-80, Johann Henrich Füssli, como o próprio título indica, representa a si mesmo como um ser minúsculo, no tamanho e na força criativa, frente a um pé e mão gigantes, pedaços de antigas esculturas. Rodin, curvando-se igualmente à força do fragmento, irá incorporá-lo, no final do século XIX, à sua expressão plástica, em associações, por vezes, inesperadas.

---

[20] *Ordre de Paris*, le 7 mai 1874, apud. MARGAT, Claire. "La version Française de l'horreur". *Artpress* (Hors serie, Représenter l'horreur). Paris, mai 2001.

A estética do horror e a poética do fragmento são constitutivos, pois, da sensibilidade ocidental do século XIX. Baxandall, em *O olhar renascente*, demonstra como a sociedade florentina do séc. XV, dependente da matemática e do olhar treinado na geometria comercial para bem gerir os negócios, se delicia com a arte do quattrocento. Pedro Americo poderia intuir, igualmente, que o interesse pelo corpo fracionado e a beleza reconhecida no fragmento, facilitariam a fluição de *Tiradentes esquartejado*. O que não aconteceu, levando seu quadro à rejeição e ao esquecimento.

Entre a beleza dos fragmentos escultóricos e o fascínio/repulsa do corpo aberto, pela ciência ou pela arte; entre a afirmação da pintura histórica e seu enfraquecimento enquanto gênero, ao longo do século XIX, situa-se com angustiante originalidade *Tiradentes esquartejado*, de Pedro Americo. Que outro herói nacional foi representado em grande tela aos pedaços?

Em nossa pesquisa, não partimos propriamente da formulação clara de uma tese, mas de um sentimento de perplexidade. Examinamos a tela de Pedro Americo sob os mais diversos aspectos, aprofundando a análise ao limite de nossa capacidade de desvendamento e reconhecemos: a obra persiste em seu mistério.

Documentação iconográfica

« Chasse au buffe chez les indiens comanches ». FIGUIER, Louis, *Les races humaines*, 1873, fig. 256.

Adriana Varejão, *Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho*, 1998. Instalação, 3x3x3m, XXIV Bienal de São Paulo.

Adriana Varejão, *Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho*, 1998. Fotografia do ateliê com manequim e espelhos. Reproduzido em NERI, Louise e HERKENHOF, Paulo (org.). *Adriana Varejão*. São Paulo: O Autor, 2001.

Adriana Varejão, *Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho*, 1998. Instalação com 21 pinturas a óleo, 3x3x3m., coleção Ricard Akagawa, São Paulo.

Adriana Varejão, *Varejão Acadêmico – Heróis*, 1997. Óleo sobre tela, 140 x 160 cm., coleção particular, Paris. Reproduzido em NERI, Louise e HERKENHOF, Paulo (org.). *Adriana Varejão*. São Paulo: O Autor, 2001.

Aimê Millet, *Vercingétorix*, 1865. Estátua em bronze, 700 cm., Alise-Saint-Reine, Côte d'Or, França.

Almeida Júnior, *Caipira picando fumo*, 1893. Óleo sobre tela, 202 x 141cm., Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Andrea Solario, *La tête de Saint Jean-Baptista*, 1507. Óleo sobre madeira, 46 x43 cm., Musée du Louvre, Paris.

Andrea Solario, *La tête de Saint Jean-Baptista*. Desenho, 19 x 26 cm., Musée du Louvre, Paris.

Angelo Agostini, "*Batalha de Avahy*", *Revista Illustrada*, 10 de maio de 1879.

Annibale Carracci, *La bottega del macellaio*, c.1582-83. Óleo sobre tela, 190 x 171cm., Christ Church, Oxford.

Anônimo, *Martyre du saint Siméon, prophète.* Desenho, Est. Hennin. n. 11148, t.126. Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Antonio Ciseri, *Santa Felìcita e il martirio del Maccabei,* 1853-1863. Chiesa di *Santa Felìcita*, Florença, Itália.

Antonio Ciseri, *Santa Felìcita e il martirio del Maccabei,* 1853-1863. Óleo sobre tela, Chiesa di *Santa Felìcita*, Florença, Itália.

Apollonios, Torse du Belvédére, 1° séc. a.C. Mármore, Musei Vaticani, Roma.

Arlindo Daibert, *Açougue Brasil*, 1978. Desenho em acetato sobreposto a fotografia, 29 x 22cm., Coleção Neysa Campos, Juiz de Fora.

Artemisia Gentileschi, *Judith decapitando Holofernes,* 1620. Óleo sobre tela, 199 x 162 cm., Galleria degli Uffizi, Florença, Itália.

Arthur Barrio, *T.E. (trouxas ensangüentadas)*, Rio de Janeiro, 1969. Registro de Cesar Carneiro.

Ary Scheffer, *Bataille de Tolbiac,* c. 1837. Óleo sobre tela, 415 x 465cm., Musée du Château de Versailles.

Ary Scheffer, *Christ and the Maries*, 1854. National Gallery of Victoria, Australia.

Ary Scheffer, *Les Ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent a Dante et a Virgile,* 1855. Óleo sobre tela, 171 x 123 cm., Musée du Louvre, Paris.

Ary Scheffer, *Saint Augustin et sa mere sainte Monique*,1855. Óleo sobre tela, 146 x 114 cm., Musée du Louvre, Paris.

Aurélio de Figueiredo, *Martírio de Tiradentes*, 1893. Óleo sobre tela, 57 x 45 cm., Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Bataille de Colmiers, devant Orléans; gravura de Trichon, a partir de desenho de F. Lix, publicada em DARLET, A. *La guerre et la Commune*, Paris: Michel Lévy, 1872.

Belmiro de Almeida, *Os descobridores*, 1899. Óleo sobre tela, 260 x 195cm., Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty, Rio de Janeiro.

Bernini, Fontana dei fiumi - *Rio della Plata,* 1651. Mármore, Piazza Navona, Roma.

Bourgeois, *Derniers moments du duc de Montebello*, 1810. Óleo sobre tela, 278 x 374 cm., Musée du Château de Versailles.

Boutigny, *Maréchal Lannes à Essling*, 1894. Óleo sobre tela, 220 x 300 cm, Musée des Beaux Arts d'Arras, França.

Caravaggio, *Deposição de Cristo,* 1602-04. 300x203cm., Pinacoteca Vaticana, Roma.

Caravaggio, *Judith decapitando Holofernes,* c.1599. Óleo sobre tela, 145 x 195 cm., Galleria Nazionale dell'Arte Antica, Roma.

Cesare Francassini (1838-1868), *Il martiri Gorgomiensi.* Óleo sobre tela, Museu do Vaticano.

Cesare Sermei, *Martirio dei Francescani nelle Fiandre*,1621. Afresco, Chiesa Nuova de Assis, Itália.

Charles ETIENNE. *De dissectione partium corporis humani libri tres.* Paris: Apud Simonem Colinaeum, 1545.

Clairin, *Massacre des abencerages a Grenade*, 1874. Óleo sobre tela, 435 x 310 cm, Musée de Beaux-Arts Rouen, França.

Daniel MacLise, *The trial of Sir William Wallace at Westminster*, séc. XIX. Guildhall Art Gallery de Londres.

David Watson Stevenson, *William Wallace*, c. 1869. Estátua no monumento a Wallace em Stirling, Escócia.

David, *La Douleur d'Andromaque*, 1783 (detalhe). Óleo sobre tela, 275 x 203 cm., Musée du Louvre, Paris.

Décio Villares, *Tiradentes*, 1890. Litografia, 46,4 x 27,8 cm., Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Delacroix, *Bandido mortalmente ferido matando a sede*, 1824-25. Óleo sobre tela, 32 x 40 cm., Kunstmuseum, Basilea.

Delacroix, *Bataille de Taillebourg,* 1837. Óleo sobre tela, 489 x 554 cm., Musée du Château de Versailles.

Delacroix, *Dante et Virgile aux enfers*, 1822. Óleo sobre tela, 189 x 241cm., Musée du Louvre, Paris.

Denis Auguste Marie Raffet, *Deux études de la tête d'un homme mort,* 1833. Desenho, 20 x 34 cm., Musée du Louvre, Paris.

Domenico Guirlandaio, *Strage degli innocenti*, 1486-90. Afresco, Basílica de Santa Maria Novella, Florença, Itália.

Ernest Meissonier, *1807, Friedland* (1875). Óleo sobre tela, 136 x 242 cm., Metropolitan Museum of Art, New York.

Ernest Meissonier, *La lecture chez Diderot*, 1859, localização atual desconhecida. Reproduzido em GRÉARD, Octave, *Meissonier, ses souvenirs, ses entretiens*, Paris, Hachette, 1897.

Felix Taunay, *O caçador e a onça*, 1841. Óleo sobre tela, 173 x 135 cm., Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Francis Bacon, *Three studies of Henrietta Moraes* (detalhe), 1969. Óleo sobre tela, 35,5 x 30,5 cm. cada, coleção particular.

Francisco de Goya y Lucientes. *33 Qué hai que hacer mas?, 37Esto es peor* e *39 Grande hazaña! con muertos!* Gravuras, reproduzidas no catálogo *Goya Grabador*, Museo del grabado español contemporáneo, 1996.

Gaetano Giulio, *Préparation anatomique d'une tête*, séc. XIX. Cera, Museo La Specola, Florença, Itália.

Georges-Antoine Rochegrosse *Andromaque*, 1883. Óleo sobre tela, 479 x 335cm., Musée des Beaux-Arts de Rouen, França.

Géricaul, *Têtes de suppliciés*, 1818-19. Óleo sobre tela, 50 x 67 cm., Nationalmuseum, Estocolmo.

Géricault, *Le radeau de la Méduse* – première esquisse, 1818-19. Óleo sobre tela, 37,5 x 46cm., Musée du Louvre, Paris.

Géricault, *Fragments anatomiques*, c. 1818. Óleo sobre tela, 54 x 64 cm. Collection Robert Lebel, Paris.

Géricault, *Fragments anatomiques*, c. 1818. Óleo sobre tela, Musée Fabre, Montpellier, França.

Géricault, *Le radeau de la Méduse*, 1819. Óleo sobre tela, 165 x 135 cm., Musée du Louvre, Paris.

Géricault, *Morceaux anatomiques*, c. 1818. Óleo sobre tela, 52 x 64 cm., Musée des Beaux Arts Rouen, França.

Géricault, *Officier de chasseurs de la garde*, 1812. Óleo sobre tela, 292 x 194 cm., Musée du Louvre, Paris.

Géricault, *Têtes coupées*, 1818-19. Óleo sobre tela, 50 x 61 cm, Nationalmuseum, Estocolmo.

Giambologna, *Ratto delle sabine,* 1583. Mármore, Loggia dei Lanzi, Florença.

Giorgione, *Judith,* entre 1498-99 e 1505. Óleo sobre madeira transposto para tela, 144 x 66,5 cm., Museu Hermitage, St. Pétersbourg.

Giovani Dupré, *Abele Morente,* 1843. Bronze, Galerie d'art moderne, Pallazzo Pitti, Florença, Itália.

Goya, *Scène de martyre (Cannibales contempant des restes humains)*, s/d. Óleo sobre madeira, 32,7 x 47 cm., Musée de Beaux-Arts ed d'Archéologie, Besançon, França.

Goya, *Tête et carrés de mouton*, 1808-1812. Óleo sobre tela, 45 x 62 cm., Musée du Louvre, Paris.

Gustave Doré, *Bataille de Montebello (20 mai 1859)*, 1859. Litogravura, 285 x 395 cm., Impr. Lemercier, Paris, chez Bulla Frères. Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Castello Sforzesco, Milão.

Henri – Regnault, *Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade*, 1870. Óleo sobre tela, 302 x 146 cm., Musée d'Orsay, Paris.

Henri-Paul Motte, *Vercingétorix se rendant à Cesar*, 1886. Óleo sobre tela, 172 x 250 cm., Musée Crozatier, Le Puy, França.

Henrique Bernardelli, *Bandeirantes,* estudo. Óleo sobre tela, 70 x 48,3 cm., coleção Fadel, Rio de Janeiro.

Henrique Bernardelli, *A retirada do Cabo de São Roque*, 1927. Óleo sobre tela, 293 x 181, Museu Paulista-USP. Fotografia de José Rosael.

Henrique Bernardelli, *O chefe dos bandeirantes* e *O ciclo de caça ao índio,* estudos, Pinacoteca de São Paulo.

Henrique Bernardelli, *O chefe dos bandeirantes*, 1923-29. Óleo sobre tela, 230 x 150 cm., Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG.

Henrique Bernardelli, *O ciclo de caça ao índio*, 1923. Óleo sobre tela, 231 x 158 cm. Museu Paulista-USP. Fotografia de José Rosael.

Henrique Bernardelli, *Os bandeirantes* , estudo. Óleo sobre tela, 132 x 100cm, c.1889, Palácio dos Bandeirantes, São Paulo.

Henrique Bernardelli, *Os Bandeirantes*, 1889. Óleo sobre tela, 400 x 290 cm., Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Henrique Bernardelli, *Últimos momentos de um bandeirante*, 1932. Óleo sobre tela, 24 x 31 cm., Museu Paulista-USP. Fotografia de José Rosael.

Heracles Fighting the Lion (cópia romana de original grego). IV a.C., Hermitage, St. Petersburg.

Horace Vernet, *Bataille de Fontenoy*,1828. Óleo sobre tela, 510 x 958 cm., Musée du Château de Versailles.

Horace Vernet, *La prise de la Smala d'Abd el-Kader par le duc d'Aumale à Taguin, 16 mai 1843*, 1844. Óleo sobre tela, 489 x 2139 cm. Musée du Château de Versailles.

Horace Vernet, *La prise de Malakoff par le general Mac-Mahon*, 1858. Óleo sobre tela, 230 x 151 cm., Musée Rolin, Autun, França.

Horace Vernet, *L'assaut du Zouave*, 1855. Gravura, Maison Goupil, reproduzida no catálogo: *Paris-Rome: Horace Vernet (1789-1863)*, car. exp., Paris, ENSB, Rome, Académie de France à Rome, 1980.

Il Giudizio Universale e l'Inferno (detalhe). Gravura reproduzindo o afresco do Camposanto Monumentale de Pisa. Museo delle sinopie, Pisa, Itália.

Ingres, *Louis-François Bertin*, 1832. Óleo sobre tela, 116 x 95 cm., Musée du Louvre, Paris.

Ingres, *Œdipe explique l'énigme du Sphinx*, 1808. Óleo sobre tela, 189 x 144 cm., Musée du Louvre, Paris.

J. Bastien-Lepage, *Les Foins,* c. 1870. Óleo sobre tela, 180 x 195 cm., Musée d'Orsay.

Jacopo Berengario da CARPI. *Isagogae breues, perlucidae ac uberrimae...* Bologna: Beneditcus Hector, 1523.

Jacques Callot, Justices exécutées contre la transgression du ban de santé". Gravura, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Jacques Courtois, il Borgognone, *Cena de Batalha*. Galeria da Academia Nacional de São Lucas, Roma.

Jacques-Lois David, *Marat assassiné*, 1793. Óleo sobre tela, 165 x 128 cm., Musée Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.

Jacques-Raymond Brascassat, *Tête de Fieschi, à Bicêtre*, 1836. Óleo sobre tela, Musée Carnavalet, Paris.

Jean-François de Troy, *Lecture de Molière*, c. 1728. Coleção Particular, reproduzido em LEVEY, Michael. *Pintura e escultura na França, 1700-1789*. São Paulo, Cosac & Naify, 1998, p. 23.

Jean-Léon Gérôme, *La rentrée des félins*, 1902. 83 x 128 cm., Coleção particular. Reproduzido em : ACKERMAN, Gerald M. *La vie et l'oeuvre de Jean-Léon Gérôme*. Paris: ACR Édition, 1992.

Jean-Léon Gérôme, *Le 7 décembre 1815, neuf heures du matin - l'Exécution du Maréchal Ney*, 1867. Tela, 64 x 103,5 cm., City Art Gallery, Sheffield, Grande-Bretagne.

Jean-Léon Gérôme, *Porte de la mosquée El-Hasanein au Caire où furent exposées les têtes des beys immolés par Salek-Kachet*, 1866. Painel, 56 x 44,5 cm., Forbes Magazine collection, New York.

Jean-Paul Laurens, *L'interrogatoire*, 1881. Óleo sobre tela, Musée de l'Ermitage, Saint Pétersbourg.

Jean-Paul Laurens, *La délivrance des emmurés de Carcassone*, 1879. Óleo sobre tela, Hôtel de Ville, Carcassonne, França.

Jean-Paul Laurens, *Le torturé ou Après la question*, 1882-1883. Óleo sobre tela, Galerie Nationale du Canada, Ottawa.

Jean-Paul Laurens, *Triptyque sur Jeanne D'Arc* (Jeanne-d'Arc accueille le roi Charles VII sous les murs de la ville de Tours ; Jeanne-d'Arc monte au bûcher ; Après le supplice), 1899 – 1903. Óleo sobre tela, Hôtel de Ville, Tours, França.

João Câmara, *Painel da Inconfidência*, 1981-1986. Óleo sobre tela, 400 x 2100 cm., Panteão da pátria Tancredo Neves, Brasília.

Joaquim Pedro de Andrade, filme *Os inconfidentes*, 1972 (cena Gonzaga bordando).

John Constable, *O trigal*, 1826. Óleo sobre tela, 143 x 122 cm., National Gallery, Londres.

Jozef Israels, *O príncipe Guilherme d'Orange se opondo pela primeira vez à aplicação do decreto do rei da Espanha*, c. 1855. Óleo sobre tela, 123 x 168 cm., Stedelijk Museum, Amsterdam.

Leandro Izaguirre, *El suplicio de Cuauhtémoc*, 1893. Óleo sobre tela, 294.5 x 454 cm., Museo Nacional de Arte, México.

Lecomte du Nouy, *Le souper de Beaucaire*, entre 1869 e 1894. Óleo sobre tela, 76 x 110 cm., Musée National des Chatêaux de Malmaison et Bois Préau, França.

Léon Bonnat, *Le martyre de Saint Denis*, c. 1885. Óleo sobre tela, Panthéon, Paris.

Léon Cogniet, *Scène du massacre des innocents*,1824. Óleo sobre tela, 265 x 235 cm., Musée des Beaux-Arts de Rennes, França.

Leon Cogniet, *Bataille du mont Thabor*, c. 1843. Óleo sobre tela, 116 x 146 cm., Musée des Beaux-Arts d'Orléans, França.

Leonardo da Vinci, *Última Ceia*, 1495-97, detalhe Judas. Afresco, 420 x 910 cm., Refeitório do Convento de Santa Maria delle Grazie, Milão.

Leopoldino de Faria, *A resposta de Tiradentes ao Desembargador Rocha, no ato da comutação da pena aos companheiros depois da Missa,* c. 1884 . Óleo sobre tela, Câmara Municipal de Ouro Preto.

Les excès de l'amour, gravure anglaise – Mary Albrey (Bibliothèque Nationale).

Lionel Royer, *Vercingétorix jette ses armes aux pieds de César*, 1899. Óleo sobre tela, 321 x 482 cm., Musée Crozatier, Le Puy, França.

Lucas Cranach, o velho, *Martyre du saint Siméon, prophète.* Xilogravura, Kupferstichkabinett, Berlim.

Luigi Bechi, *Il marchese Fadini salva a Montebello il colonnello de Sonnaz*, entre 1859 e 1862. Óleo sobre tela, 173 x 232 cm., Galleria d'Arte Moderna do Pallazzo Pitti, Florença, Itália.

Maerten de Vos, "*Martyre du prophète Isaïe*". Gravura de C. Van de Pass, editado por Sadeler, Vicence, collection Beltrame.

Matteo di Giovanni, *Strage degli innocenti*, c. 1492. Afresco, Palazzo Comunale de Siena, Itália.

Michelangelo, *Pietà,* 1498-99. Mármore, altura 174 cm, base 195 cm, São Pedro, Roma.

Michetti, *O Voto*, 1883. Óleo sobre tela, 700 x 259 cm., Galleria Nazionali de Arte Moderna, Roma.

Miguel Noreña, Gabriel Guerra e Epitacio Calvo, Monumento a Cuauhtémoc, 1887, México.

Paul Delaroche, *Charlemagne traversant les Alpes,* 1847. Óleo sobre tela, 420 x 801cm., Musée du Château de Versailles.

Paul-Joseph Blanc, *Bataille de Tolbiac*, c. 1874. Panthéon, Paris.

Paul-Joseph Jamin, *Le Brenn et sa part de butin*, c.1893. Óleo sobre tela, 162 x 118 cm., Musée des Beaux-Arts, La Rochelle, França.

Pedro Americo, *A mais importante das reuniões dos conjurados*, 1892-3. Óleo sobre tela, 0,40 x 0,58m, coleção particular Família Figueiredo Montesi, Florença (Itália).

Pedro Americo, *Batalha de Campo Grande,* 1871. Óleo sobre tela, 530 x 332 cm., Museu Imperial de Petrópolis.

Pedro Americo, *Batalha de Campo Grande*, 1871, estudo (coleção particular, Sebastião Loures, Rio de Janeiro).

Pedro Americo, *Batalha de Avahy,* 1872-1877. Óleo sobre tela, 600 x 1100 cm., Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Pedro Americo, *Batalha de São Martino* (estudo) c.1880-1. Óleo sobre tela, 192 x 95 cm., coleção Particular, São Paulo.

Pedro Americo, *Estudos de anatômia para Tiradentes Esquartejado*, 1892. Carvão sobre papel, 42,5 x 28,5 cm, Coleção Max Perlingeiro, Rio de Janeiro.

Pedro Americo, *Estudos de anatômia para Tiradentes Esquartejado*, 1892-93. Grafite e carvão sobre papel, 39 x 29 cm., Coleção Max Perlingeiro, Rio de Janeiro.

Pedro Americo, *Estudos de anatômia para Tiradentes Esquartejado*, 1893. Grafite e lápis de cor sobre papel, 21,5 x 10 cm., Coleção Max Perlingeiro, Rio de Janeiro.

Pedro Americo, *Independência ou morte,* 1887-1888. Óleo sobre tela, 7760 x 415 cm., Museu Paulista – USP.

Pedro Americo, *Independência ou Morte,* estudo. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro

Pedro Americo, *Independência ou Morte,* estudo. Óleo sobre tela, 59 x 51 cm., Coleção Fadel - Rio de Janeiro.

Pedro Americo, *Judith rende graças a Jeovah, por ter conseguido livrar sua pátria dos furores de Holofernes*, 1880. Óleo sobre tela, 228 x 141 cm., Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Pedro Americo, *O voto de Heloisa*, 1880. Óleo sobre tela, 149 x 103 cm., Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Pedro Americo, *Pax e condórdia*, 1902. Óleo sobre tela, 300 x 431cm., Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty, Rio de Janeiro.

Pedro Americo, Primeira idéia para a *Batalha de Campo Grande*, s.d. Óleo sobre tela, 59 x 51cm., coleção Fadel, Rio de Janeiro.

Pedro Americo, *Tiradentes esquartejado,* 1893 (estudo) . Óleo sobre tela, 46 x 28 cm., Fundação Ernesto Frederico Scheffel, Novo Hamburgo, RS.

Pedro Americo, *Tiradentes esquartejado*, 1893. Óleo sobre tela, 270 x 165 cm., Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.

Pedro Americo, *Voltaire abençoando o neto de Franklin em nome de Deus e da Liberdade*, 1890. Óleo sobre tela, 213 x 302 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Pere Garcia de Benaverri, *Martírio de Santa Julita*, 1456 e 1460. Retábulo do Museo Diocesano de Barcelona.

Pereira Netto (?), "À memória de Tiradentes", *Revista Illustrada*, abril 1892.

Pereira Netto, "O horrível assassinato de Maria de Macedo", *Revista Illustrada*, outubro de 1892.

Portinari, *Brasil*, c.1953-61. Têmpera sobre madeira, 45 x 145 cm., coleção particular, Rio de Janeiro. Reprodução Projeto Portinari.

Portinari, *Desbravamento da Mata,* 1941. Pintura mural – têmpera, 316 x 431 cm., Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, Washington, EUA.

Portinari, *Tiradentes*, 1948-9. Têmpera sobre tela, 309 x 1.767 cm., Memorial da América Latina, São Paulo.

Poussin, *Diogéne jetant son écuelle,* 1648. Óleo sobre tela, 160 x 221 cm., Museu do Louvre, Paris.

Projeto *Pátria Amada Esquartejada*, 1992.

Raphael, *Constantino contra Maxencio*, 1520-24. Afresco, Stanza di Constantino, Palazzi Pontifici, Vaticani, Roma, Itália

Rembrandt, *A conspiração de Claudius Civilis*, 1661-62. Óleo sobre tela, 196 x 309 cm., Nationalmuseum, Estocomo.

Rembrandt, *Le boeuf écorché*, 1655. Óleo sobre madeira, 94 x 69 cm., Musée du Louvre, Paris.

Rodin, *Ugolin*, 1882. Gesso, 41 x 39 cm., Musée Rodin.

Sandro Donatello Teixeira, *O massacre de Tiradentes,* 1991. Palácio Tiradentes, Rio de Janeiro.

Sebastian de Llanos y Valdes, *Tête de saint martyr decapite*, 1675. Óleo sobre tela, 53.5 x 72 cm., Musée du Louvre, Paris.

Siége de Paris, mort du Commandante de Dampierre; gravura de Trichon, a partir de desenho de F. Lix, publicada em DARLET, A. *La guerre et la Commune*, Paris: Michel Lévy, 1872.

Tête de saint Jean Baptiste 'in disco', Norte da Italia (?), após o séc. XVII. Mármore, Musée du Louvre, Paris.

Túpac Amaru II. Gravura reproduzida em: MORENO CEBRIAN, Alfredo, *Túpac Amaru*; el cacique inca que rebelo los Andes, Madrid: Anaya, 1988.

Victor Meirelles, *Moema*, 1866. Óleo sobre tela, 129 x 190 cm., Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Wesley Duke Lee, *Mantenha a liberdade quae sera tamen*, 1979. Montagem (madeira, tela e corda) MASP.

Fontes e Bibliografia

1 Instituições pesquisadas

1.1 Brasil

- pesquisa em arquivos:
  . Arquivo Histórico da Prefeitura do Município de Juiz de Fora
  . Fundação Bienal de São Paulo
  . Fundação Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro
  . Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro
  . Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty, Rio de Janeiro
  . Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro
  . Museu Imperial de Petrópolis
  . Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora
  . Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
  . Museu Paulista da Universidade de São Paulo
  . Palácio do Governo de São Paulo
  . Pinacoteca do Estado de São Paulo

- pesquisa bibliográfica:
  . Biblioteca de História da Arte da UNICAMP
  . Bibliotecas da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo
  . Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo
  . Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora
  . Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro
  . Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

- pesquisa iconográfica:
  . Fundação Ernesto Frederico Scheffel, Novo Hamburgo, RS
  . Memorial da América Latina, São Paulo
  . Museu de Arte de São Paulo
  . Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty, Rio de Janeiro

. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro
. Museu Imperial de Petrópolis
. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora
. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
. Museu Paulista da Universidade de São Paulo
. Palácio do Governo de São Paulo
. Palácio Pedro Ernesto (Câmara Municipal do Rio de Janeiro)
. Pinacoteca do Estado de São Paulo

1.2 França

- pesquisa em arquivos:
  . Musée du Louvre
  . Musée d'Orsay
  . École Nationale des Beaux -Arts
  . Musée des Beaux-Arts d'Orléans
  . Musée du Château de Versailles

- pesquisa bibliográfica:
  . Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet, Universités de Paris IV et Paris I
  . Bibliothèque du Muséum National d'Histoire Naturalle
  . Bibliotèque Nationale de France
  . École National de Beaux-Arts

- pesquisa iconográfica:
  . Hôtel de Ville de Tours
  . Musée Carnavalet, Paris
  . Musée des Beaux-Arts d'Arras
  . Musée des Beaux-Arts de Rouen
  . Musée des Beaux-Arts d'Orléans
  . Musée d'Orsay, Paris
  . Musée du Château de Versailles
  . Musée du Louvre, Paris
  . Musée Fabre, Montpellier
  . Panthéon, Paris

1.3 Itália

- pesquisa em arquivos:
  . Arquivo particular: Familia Figueiredo Montesi (Florença)

- pesquisa bibliográfica:
  . Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Florença)
  . Biblioteca Marucelliana di Firenza (Florença)

. Biblioteca do Istituto Germanico di Storia dell'Arte (Florença)

- pesquisa iconográfica:
  . Basílica di Santa Maria Novella (Florença)
  . Chiesa di Santa Felicita (Florença)
  . Chiesa Nuova (Assis)
  . Galleria d'Arte Moderna di Pallazo Pitti (Florença)
  . Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Roma)
  . Gallerie degli Uffizi (Florença)
  . Museo delle Sinopie (Pisa)
  . Museo Specola (Florença)
  . Museo Vaticano (Roma)
  . Palazzo Comunale de Siena (Siena)

1.4 Barcelona

. Museo diocesano de Barcelona

1.5 Nova York

. Metropolitan Museum of Art

2. Documentos:

2.1 Correspondência de Pedro Americo :

Arquivo particular do Barão do Rio Branco, 40 cartas de Pedro Americo enviadas ao Barão, entre 1889 e 1904. *Correspondência*, Lata 812, Maço 4, Pasta 14, Arquivo Histórico, Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro.

Carta a Pedro Americo de Alfredo Escragnolle Taunay, Curugnaty, 22/12/1869. Pasta M149, Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis.

Carta a Pedro Americo de Ferro Cardoso, Rio de Janeiro, 8 de outubro de 1871, publicada no *Folhetim da Republica*, 9 e 10 de outubro de 1871. Coleções de recortes de jornais sobre a Batalha de Campo Grande, organizados possivelmente por Pedro Americo, Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis.

Carta a Pedro Americo de Francisco Pereira Reis, Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1871, e publicada no jornal *A Reforma*, Rio de Janeiro, 7 de outubro de 1871. Coleções de recortes de jornais sobre a Batalha de Campo Grande, organizados possivelmente por Pedro Americo, Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis.

Carta a Pedro Americo de Ladisláo Netto, Corte, 09/06/1870. Publicada no *Jornal do Commercio* de 15/06/1870. Coleções de recortes de jornais sobre a Batalha de Campo

Grande, organizados possivelmente por Pedro Americo, Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis.

Carta a Pedro Americo do Barão do Rio Branco, Paris, 10/11/1892, seguida por um apêndice de notas. Arquivo Particular da família Figueiredo Montesi, bisnetos de Pedro Americo, Florença.

Carta de Pedro Americo a D. Pedro II, Paris, 06/01/1862, com três anexos. Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis, doc. 131-6418.

Carta de Pedro Americo a Quintino Bocaiuva. Folhetim da *República*, Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1871 e *Artista*, Rio Grande do Sul, 19 de novembro de 1871. Coleções de recortes de jornais sobre a Batalha de Campo Grande, organizados possivelmente por Pedro Americo, Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis.

Carta de Pedro Americo à Princesa Isabel, Paris, 04/08/1899. Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis, m. 204 – doc. 9298.

Carta de Pedro Americo ao Barão do Rio Branco, Florença, 27/08/1889. *Correspondência*, Lata 812, Maço 4, Pasta 14, Arquivo Histórico, Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro.

Carta de Pedro Americo ao Barão do Rio Branco, Florença, 26/09/1889. *Correspondência*, Lata 812, Maço 4, Pasta 14, Arquivo Histórico, Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro.

Carta de Pedro Americo ao Barão do Rio Branco, Florença, 08/08/1890. *Correspondência*, Lata 812, Maço 4, Pasta 14, Arquivo Histórico, Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro.

Carta de Pedro Americo ao Barão do Rio Branco, Florença, 29/10/1892. *Correspondência*, Lata 812, Maço 4, Pasta 14, Arquivo Histórico, Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro.

Carta de Pedro Americo ao Barão do Rio Branco, Florença, 14/11/1892. *Correspondência*, Lata 812, Maço 4, Pasta 14, Arquivo Histórico, Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro.

Carta de Pedro Americo ao Barão do Rio Branco, Florença, 02/12/1892. *Correspondência*, Lata 812, Maço 4, Pasta 14, Arquivo Histórico, Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro.

Carta de Pedro Americo ao Barão do Rio Branco, Florença, 28/12/1892. *Correspondência*, Lata 812, Maço 4, Pasta 14, Arquivo Histórico do Itamaraty, Rio de Janeiro.

2.2 Diversos:

Carta da Fundação Bienal de São Paulo à direção do Museu Mariano Procópio, 29/01/1998.

Eduardo de SÁ. *"O beijo de Tiradentes", segundo painel commemmorativo do martyr da independencia politica do Brasil*. 21 de abril de 1936. Arquivo da Igreja Positivista, acervo de Eduardo de Sá, Rio de Janeiro.

Paris, Exposition Internationale Universelle de 1900, Cataloque général officiel, Groupe II – Oeuvres d' art – Classes 7 à 10. Arquivo do Musée d' Orsay.

Pedro Americo, *Considerações philosophicas sobre as Bellas-Artes entre os antigos, estudo sexto*. Manuscrito, 1864. Histórico do Museu Imperial de Petrópolis, Doc. 6622 –M.135.

Pedro Americo, formulários de pedidos de livros da R. Biblioteca Nazionnale Centrale di Firenze e da R. Biblioteca Marucelliana di Firenze. Arquivo Particular da família Figueiredo Montesi, bisnetos de Pedro Americo, Florença.

Pedro Americo, lista de fontes bibliográficas para *Tiradentes esquartejado*, manuscrito. Arquivo Particular da família Figueiredo Montesi, bisnetos de Pedro Americo, Florença.

Recibo assinado por Henrique Bernardelli, datado de 27 de dezembro de 1931. Arquivo do Palácio do Governo do Estado de São Paulo.

Registre – Matricule d'Enrégistrement des élèves de la section de peinture et sculpture – Registre B. Archives Nationales AJ ^{52} 235, Paris. Em sua inscrição Pedro Americo recebeu o número 3184.

Resolução nº. 226 de 4 de outubro de 1893, que autoriza a aquisição de um quadro. Livro de Resoluções da Câmara Municipal de Juiz de Fora. Arquivo Histórico da Prefeitura do Município de Juiz de Fora.

3. Bibliografia

3.1 Periódicos

3.1.1 Artigos sobre *Tiradentes esquartejado*

"Chronica Fluminense". *O Album*. julho, 1893.

"Echos e Notas". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 02/07/1893.

"O Dia" *Cidade do Rio*. Rio de Janeiro 17/07/1893

"O Tiradentes supliciado". *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 10/07/1893.

"O Tiradentes". *Diario de Noticias*. Rio de Janeiro, 02/07/1893.

"Pedro Americo". *Cidade do Rio*. Rio de Janeiro, 03/08/1893

"Tiradentes" *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 02/07/1893

AMERICO, Pedro. "O Tiradentes supliciado". *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 11/07/1893.

Coluna "Pequenos Echos", assinada pelo pseudônimo S. Thomé. *Revista Illustrada,* Rio de Janeiro, julho de 1893.

F. C. "Tiradentes supliciado" *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: 18/08/1893.

HOMEM DE MELLO, "O Tiradentes supliciado", *Jornal do Commercio*, 14/07/1893.

Jornal Juiz de Fora. 01/08/1893.

Jornal Juiz de Fora. 20/07/1893.

Jornal Juiz de Fora. 28/07/1893.

Jornal Juiz de Fora. 30/07/1893.

O Pharol. Juiz de Fora, 01/08/1893.

O Pharol. Juiz de Fora, 12/07/1893.

O Pharol. Juiz de Fora, 19/11/1893.

O Pharol. Juiz de Fora, 28/07/1893.

O tempo. Rio de Janeiro, 08/07/1893.

PARLAGRECO, Carlo. "Bellas-artes, Tiradentes suppliciado". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15/07/1893.

SOMEL, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24/07/1893.

3.1.2 Diversos

"A batalha do Campo Grande", *O mosquito*, 29/06/1872.

"Artes, A Batalha do Campo Grande quadro de Pedro Americo", *A República*, Rio de Janeiro, 03/09/1871.

"Exposição da Academia". *Revista Illustrada.* Rio de Janeiro, 03/05/1890, p.3.

"Folhetim, A exposição publica de Bellas Artes em 1872, II", *A Reforma*, Rio de Janeiro, 02/07/1872.

"Inconfidencia Mineira" *Revista do IHGB*, 64, 1901

"O estudio de Pedro Americo", *Ferrucio*, 28/09/1882.

"O martyr da liberdade", *A Republica.* Rio de Janeiro, 22/08/1873.

"Os plágios", *Revista Musical*, 03/05/1879, p. 2 e 3.

"Pedro Americo", *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano II, n.° 11, novembro de 1905.

"Xisto Grafitte", "Exposição da Academia". *Revista Illustrada.* Rio de Janeiro, 03/05/1890, p.3.

A Reforma 21, 23, 24 e 26/08/1873

A Reforma, 27/07/1872.

A República 22, 23, 25 e 26, 27/08/1873.

AGOSTINI, Angelo. *Revista Illustrada.* Rio de Janeiro, 1884, ano IX, n. 391

BOECHAT, Ricardo. "Estréia anunciada", *Jornal do Comércio*, Recife, 09/05/2000.

Carta de Machado de Assis a Ladisláo Netto, publicada na *A Reforma*, em 10 de novembro de 1871. Coleções de recortes de jornais sobre a Batalha de Campo Grande, organizados possivelmente por Pedro Americo, Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis.

Carta de Ladisláo Netto a Machado de Assis, publicada no *Jornal do Commercio*, em 9 de Novembro de 1871. Coleções de recortes de jornais sobre a Batalha de Campo Grande, organizados possivelmente por Pedro Americo, Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis.

Cristiano Benedito Ottoni. *Reforma.* Novembro de 1873

Diário Mercantil, 21/04/1977.

Diário Mercantil. Juiz de Fora, 21/04/1931.

Folha de São Paulo, Domingo, 23/04/2000. (Caderno especial : Guia do descobrimento, Brasil 500 anos.)

DUQUE, Luiz de Gonzaga, "Pedro Américo", *Revista da Semana* . Rio de Janeiro, 24/04/1943.

G.M. "Folhetim – A Batalha de Avahy", *O Globo*, 05/10/1877, p. 1 e 2.

GUIMARÃES, Argeu. "A paixão de glória de Pedro Américo", *RIHGB*, vol. 179, ab.-jun. 1943., p. 129-148.

HIRSMAN, Maria, "Uma identidade em fragmentos", *O Estado de São Paulo*, edição especial bienal 98.

José Leandro (pseudônimo), A Batalha do Avahy, *Jornal do Commercio*, 12/11/1877.

JUREMA, Peri. "Pedro Américo Romancista", *Revista da Semana.* Rio de Janeiro, 24/04/1943.

KLINTOWITZ, Jacob. "Um gigantesco quebra-cabeças, para contar a História do Brasil", *Jornal da Tarde*, 13/01/1979.

L.S. "Bellas-Artes", *Gazeta de Noticias,* 08/09/1884.

LIMA, Herman. "O caricaturista Pedro Américo", *Revista da Semana* . Rio de Janeiro, 24/04/1943.

LIMA, Herman. "Pedro Américo – cidadão do Brasil, pintor do mundo", *Revista da Semana* . Rio de Janeiro, 24/04/1943.

LOBATO, José Bento Monteiro. "Pedro Américo", *Revista da Semana* . Rio de Janeiro, 24/04/1943.

MANGINI, Frascati, " Bellas Artes, O salão de 1872", *Jornal do Commercio*, 05/07/1872.

Mineiro. "Tiradentes julgado pelo sr. J. Norberto", *A reforma,* Rio de Janeiro, 26/08/1873.

A Republica, Rio de Janeiro, 27/08/1873.

MORAES FILHO, Dr. Mello " Folhetim, Bellas-Artes" *Gazeta de Notícias*, 01/05/1879.

NASCIMENTO, Regina. "Cinco séculos de arte no Brasil", *Ultima Hora*, 11/01/1979.

"Arte no Brasil", *Diário de São Paulo*, 19/01/1979.

NAVARRA, Ruben. "Centenário de Pedro Américo", *Revista Sombra,* m.° 15, ano 3, fev. 1943, p. 26, 27 e 68.

NAVARRA, Ruben. "Pedro Américo, pintor do Império". *O Jornal.* Rio de Janeiro: s/d.

O mosquito, 29/06/1872.

O Tempo. Rio de Janeiro, 08/07/1893 e 14/07/1893.

Pedro de Alcântara Cerqueira Leite, Barão de São João Nepomuceno Serraria, 16 de julho de 1882, carta endereçada ao Dr. Rodolpho Leite Ribeiro. *Tiradentes*. Ano VII, 1888.

Pedro de Meirelles "Bellas Artes, o salão de 1872", *A reforma*, 27/06/1872.

Primeira Leitura. Editora Primeira Leitura, edição n° 36 , fevereiro de 2005.

REGO, José Lins do. Notas sobre Pedro Américo", *Revista da Semana* . Rio de Janeiro, 24/04/1943.

REIS, Francisco Pereira, "A exposição das bellas artes em 1872. A Batalha de Campo Grande e o Combate naval de Riachuelo III", *A reforma*, Rio de Janeiro, 09/07/1872.

Rev. do IHGB, Rio de Janeiro, 1881, t. 44. parte 1.

SCALFARI, Eugenio. Quello che resta del secolo dei Lumi; Le verità che corteggiamo. *La Repubblica*. 01/02/2001.

SILVA, Bethencourt da, "Belas Artes V" *Revista Brazileira*, provavelmente outubro de 1879.

4. Bibliografia

4.1 Escritos de Pedro Americo

AMERICO, Pedro. "O Tiradentes supliciado", *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 11/07/1893, p.1.

BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO
COLEÇÃO
UNICAMP

AMERICO, Pedro. "O quadro Histórico da Batalha do Avahy". Publicado originalmente no Jornal do Commercio, em 27 de outubro de 1877, pág. 2, seção de Belas Artes, e transcrita por Geraldo Marques Nunes no mesmo jornal, em 29 de junho de 1947.

FIGUEIREDO, Dr. Pedro Americo de. *O Brado do Ypiranga*. Proclamação da Independencia do Brasil. Algumas palavras acerca do facto historico e do quadro que o commemora. Florença: Typografia da arte della stampa, 1888.

FIGUEIREDO, Pedro Americo de. *Alguns discursos*. 2ª. parte, Florença: Imprensa de l'Arte Della Stampa, 1888.

FIGUEIREDO, Pedro Americo de. *Discursos*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1892.

FIGUEIREDO, Pedro Americo. *Holocausto*, Florença: Typ. Genniniana, 1882. (Romance)

4.2 Sobre Pedro Americo

ARSEOS. Analyse esthetigraphica do quadro de um episodio da Batalha de Campo Grande planejado e executado pelo Dr. Pedro Americo de Figueiredo e Mello, lente da cadeira de esthetica da Academia das bellas artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1871.

DESENHOS de Pedro Américo, pintor neoclássico brasileiro do século XIX. Secretaria de Estado da Informação e Turismo, s/d. (Catálogo)

CHRISTO, Maraliz de C. V. "A pintura histórica na América Latina." In: BESSA, Pedro (org.). *Integração Latino-Americana*. Juiz de Fora: UFJF, Belo Horizonte: FAPEMIG, 1993, p. 331-332.

CHRISTO, Maraliz de C. V. "O esquartejamento de uma obra: a rejeição ao Tiradentes de Pedro Américo". *LOCUS*: revista de história. Juiz de Fora: Núcleo de História Regional e EDUFJF, v.4 nº2, dez.1998, p.143-167.

COLI, Jorge. "O sentido da batalha : Avahy, de Pedro Americo », *Projeto História (artes da história & outras linguagens)*, São Paulo: PUC-São Paulo, n. 24, junho, 2002, p. 113-127.

GUIMARÃES JR., Luiz. C. Pereira. "Perfil de Pedro Américo". In: *Sonetos e Rimas*. Rio de Janeiro: H. Brown e João de Almeida, 1871.

HUDSON, Octaviano. *Pedro Americo pintor de batalhas, descripção do quadro historico da batalha de Campo Grande*. Rio de Janeiro: Henrique Brown e João de Almeida edictores, 1871.

MARTINS, Lincoln Mello. *Pedro Américo*: Pintor Universal. S/l. Fundação Banco do Brasil – Governo do Estado da Paraíba, 1994.

MELLO JR., Donato. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo, 1843-1905.* Rio de Janeiro, Pinakotheke, 1983.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles e MATTOS, Cláudia Valladão de. *O brado do Ipiranga.* São Paulo: EDUSP, 1999.

OLIVEIRA, J.M. Cardoso de. *Pedro Américo sua vida e suas obras.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

OLIVEIRA, J.M. Cardoso de. *Pintura brasileira, Pedro Americo, Catalogo das obras do grande mestre brasileiro annotado e acompanhado de apontamentos biographicos.* Paris-Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand, 1924.

OLIVEIRA, Vladimir Machado de. *"Do esboço pictórico à rotunda dos dioramas: a fotografia na pintura das batalhas de Pedro Américo"*. São Paulo: 2002 (Tese de doutoramento, Departamento de História da USP).

PEKALA, Madalena de Fátima Zacalá. *Pedro Américo, vie et oeuvre: son rôle dans la peinture du Brésil ao XIX ème Siècle.* Toulouse: 1995. (Tese de doutoramento, Universite de Roulouse – Le Mirail).

ROSEMBERG, Liana R. B. *Pedro Américo e o olhar oitocentista.* Rio de Janeiro: Produções Barroco Editoriais, 2002.

SÁ, Ivan Coelho de. *A academização da pintura romântica no Brasil e sua ligação com o pompierismo francês: o caso de Pedro Américo.* Rio de Janeiro:1995 (Dissertação de mestrado, EBA-UFRJ).

SALGUEIRO, João Vicente. "Vitor Meireles e Pedro Américo". In: SOUZA, Wladimir A. e outros. *Aspectos da arte brasileira.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981, p.32-47.

VASARI, Giorgio. *Analyse critica da Batalha de Campo Grande e do Combate de Riachuelo dos distinctos mestres Dr. Pedro Americo e Comm.dor Victor Meirelles.* Rio de Janeiro. Typographia Universal de Laemmert, 1872.

4.3 Sobre arte brasileira

ACQUARONE, Francisco. *História das artes plásticas no Brasil*; atualizada por Leda Aquarone de Sá. Rio de Janeiro: edição do atualizador, 1980.

Adriana Varejão – Trabalhos e referências 1992-1999. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1999.

Argeu GUIMARÃES. *Auréola de Victor Meirelles*,1977.

Arlindo Daibert: Depoimentos. Belo Horizonte: C/Arte, 2000.

Arte brasileira sobre papel, séculos XIX e XX. Niterói: Solar do Jambeiro, 2002. (Catálogo)

Arte no Brasil. São Paulo: Abril Cultural, 1979. 2 v. (fascículos)

Arte no Brasil. São Paulo: Livros Abril, 1982.

AYALA, Walmir. *Dicionário de pintores brasileiros*. 2ª ed rev. e amp. Curitiba: UFPR, 1997.

BARATA, Mário. "Desenhos de Henrique Bernardelli, sensibilidade e época". In: *Henrique Bernardelli: uma coleção de desenhos*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1976.

BARDI, Pietro Maria. *Historia da arte brasileira, pintura, escultura, arquitetura e outras artes*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

BENTO, Antônio C*ândido Portinari: 48 reproduções coloridas*. São Paulo: Gráficos Brunner, 1972.

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *Um lugar de memória para a nação*. O Museu Paulista reinventado por Affonso d'Escragnolle Taunay (1917-1945). Campinas, 1999 (tese de doutorado, IFCH-UNICAMP).

Cada cabeça uma sentença. 1989, Catálogo.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro : Pinakotheke, 1983, v.4.

Catalogo das obras expostas no palacio da Academia Imperial das Bellas Artes em 15 de Junho de 1872. Rio de Janeiro: Typographia Nacional. 1872.

Catalogo explicativo das obras expostas nas galerias da Escola Nacional de Bellas Artes. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1893, p. 17-18.

CHIARELLI, Tadeu. "Anotações sobre arte e história no Museu Paulista". In: FABRIS, Annateresa (org.). *Arte e Política: algumas possibilidades de leitura*. São Paulo: FAPESP, Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos vernissages*. Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1995.

CHRISTO, Maraliz de C. V. AIBA/ENBA e a arte mineira: entre a afirmação e a dissidência (1880-1944). In: *180 Anos de criação da Escola de Belas Artes*. Anais do Seminário EBA 180 anos. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

CHRISTO, Maraliz de C. V. Algumas observações sobre a pintura em áreas cafeeiras: Juiz de Fora (MG), 1850 -1930. *LOCUS* : revista de História. Juiz de Fora: EDUFJF, 1995. p.63-80.

CHRISTO, Maraliz de C. V., "Bandeirantes na contramão da história: um estudo iconográfico". *Projeto História*, Revista PUC-SP, n.° 23, 2002, p. 307-335.

COLI, Jorge, *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Tese de Livre docência, UNICAMP.

COLI, Jorge, "A violência e o caipira". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n° 30, 2002, p. 23-32.

COLI, Jorge, "Depois do Império: música e artes plásticas". *ArtCultura*. Uberlândia: UFU, v. 5, n.°6, jan.-junho de 2003.

COLI, Jorge, "O sonho de Frankenstein", In: NOVAES, Adauto (org.). *O homem-máquina, a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 299-316.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Um salmão na corrente taciturna – o percurso interior, a vida e a obra de Wesley Duke Lee*. São Paulo: EDUSP/Alameda, 2004.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Antologia crítica sobre Wesley Duke Lee*. São Paulo : Galeria Paulo Figueiredo, 1981.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Wesley Duke Lee*, Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Cia., 1888, ed. Aos c. de T. Chiarelli, Campinas: Mercado de Letras,1995.

DUQUE, Gonzaga. *Mocidade Morta*. São Paulo: Editora Três, 1973.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*; artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1989.

ESTEVES, Albino de Oliveira. "Mariano Procópio". *Rev. IHGB*. Rio de Janeiro, Janeiro – Março 1956, vol 230.

FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*, São Paulo: EDUSP, 1996.

FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*, São Paulo: Perspectiva/ EDUSP, 1990.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *Os caminhos da arte, o ensino artístico na Academia Imperial das Belas Artes – 1850/1890.* Rio de Janeiro: 2001 (tese de doutoramento, Programa de Pós-graduação em História Social – UFRJ).

FERREIRA, Felix. *Bellas Artes – estudos e apreciações.* Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes (editor), 1885.

GOMES Jr, Guilherme Simões. *Sobre quadros e livros, rotinas acadêmicas – Paris e Rio de Janeiro Século XIX.* São Paulo, 2003 (*Tese de livre-docência*, USP, Departamento de Sociologia).

GUARILHA, Hugo Xavier. *A questão artística de 1879: polêmica da crítica de arte no segundo reinado.* Campinas, 2005 (Dissertação, UNICAMP – Mestrado em História da Arte, sob a orientação do prof. Dr. Jorge Coli).

GUIMARÃES, Júlio Castanõn, "Alguns trajetos: texto e imagem em Arlindo Daibert" In: DAIBERT, Arlindo. *Imagens do grande sertão.* Belo Horizonte: UFMG / Juiz de Fora: UFJF, 1998.

GUMARÃES, Júlio Castanõn e LINS, Vera (org.) *Gonzaga Duque, impressões de um amador, textos esparsos de crítica (1882-1900).* Belo Horizonte: Ed. UFMG, Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2001.

HARRES, Hilda Höber. *História da arte brasileira..* 2ª ed., Porto Alegre: SAGRA, 1979 (1ª ed.1978).

LEAL, Elisabete. *Representando a República brasileira: política e positivismo na obra de Décio Villares e Eduardo de Sá.* Rio de Janeiro: PPG em História - UFRJ. (Tese de doutoramento em elaboração).

LEE, Francis Melvin. *Henrique Bernardelli.* São Paulo: 1991 (Monografia, FAU-USP).

LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores negros do oitocentos.* São Paulo: MWM Motores Diesel Ltda.: Indústria Freios Knorr Ltda., 1988.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes.* Período Monárquico. Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1990.

LOPES, Almerinda da Silva. *João Câmara: o revelador de paradoxos político-sociais.* São Paulo: EDUSP, 1995.

MELLO E SOUZA, Gilda. *Exercícios de leitura.* O baile das quatro artes. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980, p.195 a 209. (Publicado originalmente na revista *Discurso*, n.° 3, São Paulo, 1972).

MIGLIACCIO, Luciano. *Arte do século XIX.* São Paulo: Associação Brasil 500 anos de artes visuais, 2000.

MILLIET. Maria Alice. *Tiradentes*: o corpo do herói. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MORAIS, Frederico. "Tiradentes nas artes plásticas brasileiras", in: NEVES, José Alberto Pinto (coord.), *Tiradentes*, Brasília: MEC, 1993.

MORETTIN, Eduardo Victorio. "Quadros em movimento: o uso das fontes iconográficas no filme Os Bandeirantes (1940), de Humberto Mauro". *Revista Brasileira de História.* São Paulo: ANPUH, v. 18, n.° 35, 1998 , p. 105-131.

MUSEU DE ARTE MODERNA. *Exposição do Mural Tiradentes, de Cândido Portinari.* Rio de Janeiro: agosto de 1949.

NERI, Louise e HERKENHOF, Paulo (org.). *Adriana Varejão.* São Paulo: O Autor, 2001.

O DESEJO na Academia, 1847-1916. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1991.

Pátria amada esquartejada. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1992.

PEDROSA, Mário. "O painel de Tiradentes" *Acadêmicos e modernos*: textos escolhidos III (Otília Arantes org.), São Paulo: EdUSP, 1998.

PICCOLI, Valéria. "Adriana Varejão". *XXIV Bienal de São Paulo: arte contemporânea brasileira* : Um e/entre outro/s [curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa]. São Paulo: A Fundação, 1998.

PINHEIRO, João Ribeiro. *História da pintura brasileira.* Rio de Janeiro: Casa Leuzinger, 1931.

POLETINI, Moisés. *Um estudo das obras sacras de Benedito Calixto.* Campinas, 2003 (Dissertação de Mestrado, História, IFCH, UNICAMP).

PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos.* Arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: JB, 1987.

ROSA, Ângelo de Proença e outros. *Victor Meirelles de Lima.* Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982.

RUBENS, Carlos. *Vítor Meireles sua vida e sua obra.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

SALGUEIRO, Valéria. "A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República." *Estudos históricos.* Rio de Janeiro, n.° 30, 2002.

PAIO, Rangel de S. *O Quadro da Batalha dos Guararapes — seu autor e seus críticos*. Rio de Janeiro: Typographia Serafimm José Alves, 1880.

SOUZA, Iara Lis Franco Schiavinatto Carvalho. *Das tramas do ver: Belmiro de Almeida*. Campinas: 1990 (Dissertação de mestrado, Instituto de Artes, UNICAMP).

TOBIAS, José Antônio. *História das idéias estéticas no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1967.

VALE, Vanda Arantes do. *Pintura Brasileira do século XIX, Museu Mariano Procópio*. Rio de Janeiro: 1995 (Dissertação de Mestrado, EBA-UFRJ).

ZANINI, W. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles e Fundação Djalma Guimarães, 1983. 2 v.

4.4 Sobre arte internacional

ACKERMAN, Gerald M. *La vie et l'oeuvre de Jean-Léon Gérôme*. Paris: ACR Édition, 1992.

ANNUNZIO, Gabriele. *Pagne sull'arte*. Milano: Electa, 1986.

ARASSE, Daniel. *On n'y voit rien,* Descriptions. Paris: Éditions Denoël, 2000.

ARASSE, Daniel. *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*. Paris: Flammarion, 1987.

ARASSE, Daniel. *Le detail, pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 2004.

ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BANCROFT, Hubert Howe. *The Book of the Fair*: an historical and descriptive presentation of the world's science, art, and industry, as viewed through the Columbian Exposition at Chicago in 1893, designed to set forth the display made bythe Congress of Nations, of human achievement in material form, so as to more effectually to illustrate the profess of mankind in all the departments of civilized life. Chicago, San Francisco : The Bancroft Company, 1893. 10 v.

BANN, Stephen «Entre l' admiration et la surprise: quelques remarques sur la peinture historique du début du XIX siécle ». *La surprise*, Actes du sixième colloque du CICADA, 9, 10 ,11 mai 1996, Paul, Université du Paul, 1998.

BANN, Stephen. *Paul Delaroche un peintre dans l'Histoire* (Catalogue). Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2000.

BANN, Stephen. *Paul Delaroche, history Painted,* London : Reaktion Books, 1997.

BECKS-MALORNY, Ulrike. *James Ensor, 1860-1949.* As máscaras, o mar e a morte. Taschen, 2000.

BERENGARIO DA CARPI, Jacopo (ca. 1460-ca. 1530). *Isagogae breues, perlucidae ac uberrimae...* . Bologna: Beneditcus Hector, 1523.

BONFAIT, Olivier (dir.) *Peinture et rhétorique.* Actes du colloque de l'Académie de France à Rome 10-11 juin 1993. Paris: Réunion des Musées nationaux, 1994.

BORTOLATTO, Luigina Rossi. (coord.) *L'opera pittorica completa di Delacroix.* Milano: Rozzoli Editore, 1972.

BOZAL, Valeriano. *Goya y el gusto moderno.* Madri: Alianza Editorial, 1994.

CAPITAN, Louis. "Le peintre préhistorien Jamin. Son oeuvre", *Revue de l'école d'anthropologie de Paris* (vol. IX, septembre 1903, p. 311-316) publicado in: *Vénus et Caïn, figures de la préhistoire, 1830-1930.* Paris: RMN, 2003, p. 88-93 (catalogue).

CARROLL, Margaret Deutsch. "Civic Ideology and its Subversion: Rembrandt's Oath of Claudius Civilis". *Art History*, vol.9, n. 1, march,1986.

Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Pintura, siglio XIX, Tomo I. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte.* São Paulo: Martins fontes, 1992.

CLAY, Jean. *Le Romantisme.* Paris, Hachette, 1980.

COLI, Jorge,. "Imagem, trabalho e luta", *Revista Brasileira de História.* S. Paulo, v. 7 n.º 13 , pp. 189-210, set. 86/fev. 1987.

COLI, Jorge. *O que é arte.* 8ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1987.

Copier Créer, De Turner à Picasso: 300 oeuves inspirées par les maïtres du Louvre. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1993 (Cataloque).

Correspondance de Henri Regnault annotée et recueillie par Arthur Duparc suivée du catalogue complet de l'œuvre de H. Regnault. Paris : Charpentier, 1872.

CRESPELLE, J. P. *Les maîtres de la Belle Époque.* Paris: Hachette, 1966.

DELABORDE, H., « Horace Vernet, sés oeuvres et sa manière ». *Revue des Deux Mondes*, v. 44, seconde période, XXXIII e, année mars-abril 1863.

DESHAYES, Olivier. *Le corps déchu dans la peinture française du XIX siècle.* Paris : Harmattan, 2004.

Dictionnaire de la peinture. Paris: Larousse, 1996.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *Cette femme qu'ils disent fatale* [thèse de doctorat : La figure de Salomé de 1870 a 1914: le dialogue entre la littérature e les arts].

DUYCKINICK, Evert A. *Portrait Gallery of Eminent Men and Women in Europe and America*. New York: Johnson, Wilson & Company, 1873.

Equivoques" peintures françaises de XIXe siècle. Paris : Musée des arts décoratifs, 1973. (Catalogue)

Ernest Meissonier, rétrospective. Paris: Réunion des Musées nationaux, 1993.

ESTIENNE, Charles (ca. 1504-ca. 1564). *De dissectione partium corporis humani libri tres*. Paris: Apud Simonem Colinaeum, 1545.

FOUCART, Bruno. "La grande alliance de Napoléon et des peintres de son histoire » In: *Napoleón, images et histoire*, Peintures du Château de Versailles (1789-1815). Paris: Réunions des Musées Nationaux, 2001.

GAUTIER, Théophile. *La presse*, 18 mars 1845.

Georges Rochegrosse, sa vie son oeuvre, nombreuses reproductions. Paris: Librairie Felix Juven, 1910. (Peintres d'aujourd'hui).

GINZBURG, Carlo. *Indagações sobre Piero*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. Morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GOUDINEAU, Christian. *L' Histoire,* n° 282 dezembro de 2003.

GRÉARD, Octave. *Meissonier, ses souvenirs, ses entretiens*. Paris: Hachette, 1897.

GUBERNATIS, A. de. Dizionario degli artisti italiani viventi. Firenze, 1892.

HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. 2ª ed., Madrid: Alianza Editorial, 1996.

HONOUR, Hugh. *Le néo-classicisme*. Paris: Librairie Générale Française, 1998.

HOOZEE, Robert (coord.). *L'opera completa di Constable*. Milano: Rizzoli Editore, 1979.

HOUSSAYE, Laurent. *La reconstitution archéologique dans l'oeuvre de Georges-Antoine Rochegrosse*. DEA, Université de Lyon 2, 1994.

I Macchiaioli, Origine e affermazione della macchia 1856-1870. Roma: Edizioni De Luca, 2000 (Catalogo).

Jean-Paul Laurens 1838-1921. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1998. (Catalogue)

JOHNSON, Lee. *The paintings of Eugène Delacroix.* A critical cataloque, 1816-1831, vol. II, Plates. Oxfort: At the Clarendon Press, 1981, p. 172.

L'opera completa di Annibale Carracci. Milão: Rizzoli Editore, 1976.

LACLOTTE, M. e CUZIN, J. *Dictionnaire de la peinture.* Paris: Larousse-Bordas, 1996.

LAFONT-COUTURIER, Hélène. *Gérôme*. s/l., Herscher,1998.

LAGRANGE, Léon, "Artistas contemporâneos, Horace Vernet", *Gazette des Beaux-Arts*, t. 14, série I, 1863.

LAMBERTI, Maria Mimita. "Il novecento" In: *Storia dell'arte italiana*. Torino: Giulio Einandi editore, 1982, parte II, v. 3., p. 44.

Le guerre et la Commune 1870-1871, dessins par les principaux artistes de la France et de l' étranger, texte de A. Darlet. Paris: Michel Lévy, 1872.

Le Salon de 1885", *L'Evolution sociale,* (Nos. 1, 2, 3.) 16, 23, 30 de maio de 1885.

Le temps des passions, collections romantiques des musées d'Orléans. Orléans: Musée des Beaux-Arts d'Orléans, 1997 (Catalogue).

LÉPINAY, François Macé de. *Peintures et sculptures du panthéon.* Paris: Éditions du patrimoine, 1997.

LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1998. (1766).

LEVEY, Michael. *Pintura e escultura na França, 1700-1789*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

LUCIE-SMITH, Edward e DARS, Celestine *Work and Struggle — the painter as witness,* New York, London: Paddington Press, 1977

MACERA DALL'ORSO, Pablo. *La pintura mural andina,* siglos XVI-XIX. Lima: Milla Batres, 1993.

MAI, Ekkehard, y REPP-ECKERT, Anke (dir.) *Triomphe et mort du héros*. La peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet. Milán-Lyon-Londres: Electa-Musée des Beaux-Arts de Lyon-Nelson Press, 1988.

MARGAT, Claire. "La version Française de l'horreur". *Artpress* (Hors serie, Représenter l'horreur). Paris, maio 2001.

Maxime Du Camp, "Salon de 1866", *Revue des Deux Mondes*, 1866, S. 687-720.

MAZZOCCA, Fernando. *Hayez, dal mito al bacio.* Veneza: Marsílio, 1998.

MICHEL, Régis. *Géricault, l'invention du réel.* Paris: Gallimard, 1992.

N. HUBERT, Alain POUGETOUX, *Châteaux de Malmaison et Bois-Préau. Catalogue sommaire illustré des peintures et dessins*, Paris: RMN, 1989.

NOCHIN, Linda. *The body the fragment as a in pieces, metaphor of modernity.* London: Thames & Hudson, 2001.

Notice sur l'expédition qui s'est terminée par la Prise de la Smahla d'Abd-el-Kader le 16 mai 1843. Vinchon, Imprimeur des Musées royaux., s./d.

OJALVO, David et DEMANGE, Françoise. *Léon Cogniet : 1794-1880.* Orléans : Musée des beaux-arts d'Orléans, 1990 (catalogue).

Omaggio ad Antonio Ciseri 1821-1891. Firenze: Centro Di, 1991 (Catálogo).

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais.* 2ª ed., Perspectiva, 1979.

Paris, Exposition Internationale Universelle de 1900, Cataloque général officiel, Groupe II – Oeuvres d' art – Classes 7 à 10. Arquivo do Musée d' Orsay.

Paris-Rome: Horace Vernet (1789-1863). Paris: ENSB, Rome: Académie de France à Rome, 1980. (Catalogue)

PARRONDO, Juan Carrete e VEGA Jesusa, *Goya Grabador,* Marbella: Museo del grabado español contemporáneo, 1996 (catálogo)

PELTRE, Christine. *Les orientalistes.* Paris: Hazan, 2003.

Pittura del Seicento e del Settecento: Ricerche in Umbria, 2, eseguite da Liliana Barroero, Vittorio Casale, Giorgio Falcidia, Fiorella Pansecchi, Bruno Toscano. (Istituto di Storia dell'Arte. Facoltà di Magistero - Università di Roma). Treciso: Libreria Editrice Casanova, 1980.

POUILLON, François. « La peinture monumentale en Algérie : un art pédagogique ». *Cahiers d'Études africaines*, 141-142, XXXVI-1-2, 1996.

PUPPI, Lionello. *Les supplices dans l'art.* Cérémonial des exécutions capitales et iconographie du martyre dans l'art européen du XIIe au XIXe siècle. Paris: Larousse, 1991.

RENAUDEAU, Claudine, sous la direction de Bruno Foucart, *Horace Vernet, catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Université de Paris IV, 1999.

ROBICHON, François. La peinture militaire française de 1871 à 1914, Paris, 1997 (Thèse d'État sous la direction de M. Bruno Foucat, Université de Paris IV – Sorbonne).

ROBICHON, François. *L'armée française vue par les peintres 1870-1914*. Paris: Herscher, 2000.

ROBICHON, François. Napoléon fin de siecle in. *Tradition Magazine*. Paris, n. 57, octobre, 1991.

SIZERANNE, Robert de la. *Le miroir de la vie: essais sur l'évolution esthétique*. Paris: Hachette, 1902.

SOLVÈS, Juliette. *Le corps fragmenté; Holopherne, Jean-Baptiste et Goliath trois décapités dans la peinture Européenne, 1450-1620*. Paris, 1996 (UFR Histoire de l'art et Archéologie, Université de Paris I).

STAROBINSKI, Jean. *1789: os emblemas da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

THORNTON, Lynne. *Les orientalistes peintres voyageurs 1828-1908*. Paris : ACR, 1983.

TILLIER, Bertrand. "La commune de Paris: une révolution sans peinture?" *48/14 La revue du Musée d'Orsay*. Paris, n°10, printemps 2000. p. 70-83.

Tout l'oeuvre peint de Gericault. Paris: Flammarion, 1978.

"Vercingétorix dans les Beaux-Artes". In: *Vercingétorix et Alésia*. Paris: RMN, 1994.

VERGNETTE, François de, *Jean-Paul Laurens (1838-1921), peintre d'histoire*. Paris, 1997 (thèse de doctorat, Université Paris-X).

WALTON, William. *World's Columbian Exposition* (Art & Architecture). Philadelphia: G. Barrie, 1893.

4.5 Sobre a Inconfidência Mineira

Allocução do presidente o Sr. Joaquim Norberto de Souza Silva" *R. IHGB*, Rio de Janeiro: 53, parte I, 1890.

Almanack de Minas Geraies, 1873.

ALVES, Antônio de Castro. *Gonzaga ou a revolução de Minas*; drama em 4 atos. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1972, [1ª ed. 1875].

ARARIPE JUNIOR, 1848-1911. *Literatura brasileira: Dirceu*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1890.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da mineiridade:* o imaginario mineiro na vida política e cultural do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1990.

Autos de Devassa da Inconfidência Mineira. 2ª ed., Brasília: Câmara dos Deputados; Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1982., v. 5.

BOAL, Augusto e GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Liv. Editora Sagarana, 1967.

BRANCO, Camilo Castelo. *Curso de litteratura portuguesa*. Lisboa: M. Moreira, 1876. p. 254.

BRANDÃO, Tomas, *Marília de Dirceu...*, Belo Horizonte: Guimaraes, 1932.

CÂNDIDO, Antônio. Os poetas da inconfidência. *IX Anuário do Museu da Inconfidência*, Ouro Preto, 1993.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*; o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Coleção grandes personagens da nossa história. São Paulo: Editora Abril, 1969.

Conspiração em Minas Geraes no anno de 1788 para a Independência do Brasil. *Revista Trimensal de História e Geographia ou Jornal do Instituto Histórico e Geographico Brazileiro*. n.° 3, 3° trimestre de 1846. p.328-329.

COUTINHO, Afrânio. *O processo de descolonização literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

CRISTÓVÃO, Fernando. *Marília de Dirceu de Tomás Antônio Gonzaga*; ou a poesia como imitação e pintura. Vila da Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981. (Série Temas Portugueses).

DENIS, Ferdinand, 1798-1890. *Resumo da história literária do Brasil*. Porto Alegre: Lima, 1968.

FONSECA, Thais Nivia de Lima e. *Do padrão de infâmia ao altar da pátria; memória e representações da Inconfidência Mineira (1930-1960)*. São Paulo, 2001 (Tese, Departamento de História, USP).

FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do cônego; Como era Gonzaga?* e Outros temas mineiros. 2ª ed. rev. e aum., São Paulo: Ed. Itatiaia/ EdUSP, 1981.

FURTADO, Joaci Pereira. *Uma república de leitores*; história e memória na recepção das *Cartas Chilenas* (1845-1989). São Paulo: Hucitec, 1997.

FURTADO, João Pinto. *Inconfidência Mineira, crítica histórica e diálogo com a historiografia.* São Paulo: 2000 (Tese de doutoramento, USP).

FURTADO, João Pinto. *O manto de Penélope*. História e memória da Inconfidência Mineira de 1788-9. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GAMA, Luiz, "Á forca o Cristo da multidão". *Tiradentes* - publicação anual comemorativa do Clube Republicano do Rio de Janeiro, 1882.

GONÇALVES, Adelto. *Gonzaga, um poeta do Iluminismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Cartas Chilenas* (treze) em que o poeta Critilo conta a Doroteu os fatos de Fanfarrão Minésio, governador do Chile. Copiadas de um antigo manuscrito de Francisco Luiz Saturnino da Veiga, e dadas à luz com uma introdução por Luiz Francisco da Veiga. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1863.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Cartas Chilenas*. 2ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*, liras de Tomás Antônio Gonzaga precedidas de uma notícia biográfica e do juízo crítico dos autores estrangeiros e nacionais e das liras escritas em resposta as suas e acompanhadas de documentos históricos por J. Norberto de Sousa S. Ornada de uma estampa. 2 T. Rio de Janeiro: Liv. B. L. Garnier, 1862.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Nova ed. mais correta e aumentada de uma introdução histórica e biográfica pelo Dr. J. M. P. da Silva, Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1845.

Grandes personagens da nossa história, São Paulo: Editor Victor Civita, 1969.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. "As Cartas chilenas". *Tentativas de mitologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

LAPA, M. Rodrigues. "Tiradentes e Gonzaga". *Revista do Livro*. 1958.

LAPA, R. Subsídios para a biografia de Cláudio Manuel da Costa. *Revista do Livro*, 9, p. 7-25, mar. 1958.

LAPA, R. (org). *Vida e obra de Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: INL, 1960.

LAPA, R. (org.) *Obras completas de Tomás Antônio Gonzaga*. São Paulo: Nacional, 1942.

LAPA, R. *As 'Cartas Chilenas': um problema histórico e filológico*. Rio de Janeiro: INL, 1958.

LEMOS, MIGUEL. *Determinação do lugar em que foi supliciado o Tiradentes*. Rio de Janeiro: Apostolado Positivista do Brasil, 1892 (2ª ed. 1936),

LIMA, Augusto. *Tiradentes* (Drama lírico em 4 atos). Rio de Janeiro: A noite, 1937.

LUCAS, Fábio. " A Inconfidência Mineira na literatura brasileira". *IX Anuário do Museu da Inconfidência,* Ouro Preto, 1993.

MAXWELL, Kenneth. *A devassa da devassa*; a inconfidência mineira: Brasil e Portugal 1705-1808. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MOTA, C. G. *Idéia de Revolução no Brasil: 1789-1801*. Petrópolis: Vozes, 1979.

OLIVEIRA, Almir de. *Gonzaga e a Inconfidência Mineira*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

PERIÉ, Eduardo. *A litteratura brazileira nos tempos coloniais*: do século XVI ao começo do XIX: esboço-histórico seguido de uma bibliographia e trechos dos poetas e prosadores d'aquelle periodo... Buenos Ayres: E. Perie, 1885.

PINHEIRO, Cônego Fernandes. *Curso Elementar de Literatura Nacional*. 3ª ed., Rio de Janeiro/Brasília: Catedral/ INL, 1978.

POLITO, Ronald. *A persistência das idéias e das formas*; um estudo sobre a obra de Tomás Antônio Gonzaga. Niterói, 1990. (dissertação, Mestrado em História, UFF).

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos; cinema e História do Brasil.* Bauru, SP: EDUSC, 2002.

RAZZINI, Márcia de Paula Gregório. *Imagens de Tomás Antonio Gonzaga no século XIX* (http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/razzini.html).

RIBEYROLLES, Charles. *Brasil Pitoresco.* São Paulo: Livraria Martins, 1941, v. 1, (1ª. ed. 1859).

RIO BRANCO, Barão. José Maria da Silva Paranhos *Efemérides brasileiras*. Ed. Fac-sim., Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 1999.

RIO BRANCO, Barão. José Maria da Silva Paranhos. *Esboços da História do Brasil.* Brasília: MRE-FUNAG, 1992.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira.* 7ª ed., Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1980 v. 2, p. 426-427, 467. [1ª ed: Rio de Janeiro: Garnier, 1888].

ROSOLIA, Orestes. *Marília, a noiva da inconfidência.* Romance histórico. 3ª ed., São Paulo: Saraiva,1957 (1ª ed.; 1933, 2ª ed. 1941).

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

SANTOS, Lucio José dos. "A Inconfidência Mineira. Papel de Tiradentes na Inconfidência Mineira." *Revista IHGB.* Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 1927.

SANTOS, Lúcio José dos. *Inconfidência Mineira – o papel de Tiradentes na Inconfidência Mineira.* Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1972.

SILVA, João Manuel Pereira da. *Parnaso Brazileiro ou selecção de poesias dos melhores poetas brazileiros.* Rio de Janeiro: Laemmert, 1843, vol.1.

SOARES, Sônia R. P., *Joaquim Norberto de Souza Silva: historiador*; um olhar sobre Minas Gerais Colonial. Campinas, 2002 (Dissertação de Mestrado, IFCH – História Social do Trabalho, UNICAMP).

SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *Gonzaga, ou a conjuração do Tira-Dentes.* Romance. Niterói: Fluminense de C. M. Lopes, 1848-1851.

SOUTHEY, Robert. *História do Brasil.* Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EdUSP [1ª ed.: *History of Brazil*, London, Longman, 1810, 1817 e 1819].

SOUZA SILVA, Joaquim Norberto de. *História da Conjuração Mineira*: Estudos sobre as primeiras tentativas para a Independência Nacional. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948, v.2 [1ª ed. Rio de Janeiro, 1873].

SOUZA SILVA, Norberto de. "O Tiradentes perante os historiadores oculares de seu tempo. Resposta a um injusto reparo dos críticos da História da Conjuração Mineira. Memória lida na sessão de 9 de dezembro de 1881 pelo sócio honorário Joaquim Norberto de Souza Silva, 2° vice-presidente." *Rev. do IHGB* , Rio de Janeiro, 1881, t. 44. parte 1.

VARNHAGEN, Francisco Adolpho de. "Biographia dos brasileiros distintos por letras, armas, virtudes (Tomaz Antonio Gonzaga)". *Revista Trimensal de História e Geographia ou Jornal do Instituto Histórico e Geographico Brazileiro.* 2° trimestre de 1849.

VARNHAGEN, Francisco Adolpho de. *História Geral do Brasil*, Rio de Janeiro: E. e H. Laemmert, 1857.

WERNECK, Maria Helena. "Representações do martírio de Tiradentes: a performance da morte em público". *Revista Semear*. Rio de Janeiro, n.° 7, 2002.

WINZ, Antônio Pimentel. "Pontos controvertidos na execução da sentença exarada pela alçada régia". *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, 153 (375): 1-196, abr./jun. 1992, p. 43-47.

WOLF, Ferdinand. *O Brasil literário* (História da literatura brasileira). São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1955.

4.6 Sobre temas diversos

ABREU, Capistrano de. *Capítulos de História Colonial*. 6ªed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

ABUD, Katia Maria. *O sangue intimorato e as nobilíssimas tradições*; a construção de um símbolo paulista: o bandeirante. São Paulo, 1985 (Tese de doutoramento, História, USP)

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, ed., 1967.

BARRETO, Lima. "A nova Califórnia", em *A Nova Califórnia*.

BARTHES, Roland, "Le théatre grec", *L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil, 1982.

BENJAMIN, Walter, "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução". *Textos escolhidos*. Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. 2.ª ed., São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Os pensadores).

BERNARDET, Jean-Claude e RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Ed. Contexto, 1988.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Tietê, Tejo, Sena*; a obra de Paulo Prado. Campinas: Papirus, 2000.

Bíblia Sagrada, 11ª ed., São Paulo: Ed. Paulinas, 1982, traduzida da Vulgata e anotada pelo Pe. Matos Soares.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario Bibliographico brazileiro*. Rio de Janeiro: C.F.C., 1970.

BOBBIO, Norberto. *Estado, governo e sociedade*; para uma teoria geral da política. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

BOURGET, Paul. "Le roman réaliste et le roman piétiste", *La Revue des deux mondes* ", 15 de julho de 1873.

BULFINCH, Thomas. *Livro de ouro da mitologia* (a idade da fábula). Histórias de deuses e heróis. 28ª ed., Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2002.

CARVALHO, José Murilo de. *Pontos e bordados: escritos de história e política.* Belo Horizonte: EdUFMG, 1998.

Chonique de la France et des Français. Paris: Éditions Chronique S.A (Larousse), 1987.

CHRISTO, Maraliz de C. V. *A "Europa dos pobres"*: a belle-époque mineira. Juiz de Fora: EDUFJF, 1994.

COLLINI, Alessandro. *Cinque anni con Voltaire*. Roma: Edizioni dell'Altana, 1999.

DAIBERT JR, Robert. *Isabel, a "Redentora dos escravos":* um estudo das representações sobre a Princesa. Campinas, 2001 (Dissertação de mestrado, IFCH, História, UNICAMP).

ELIAS, Norberto. *A sociedade de corte.* Lisboa: Ed. Estampa, 1987.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987. (1ª. ed. 1975, Editions Gallimard).

FRANCHETTI, Paulo. "Oliveira Martins e o Brasil". *Voz Lusíada* – Revista da Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes, n.° 10, São Paulo, Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes, 1° semestre de 1998, p. 55-74.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e fronteiras*. 3ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2001 (1ª ed. 1957).

KANTOR, Iris. "Tirania e fluidez da etiqueta nas Minas setecentistas." *LPH: Revista de história*. Ouro Preto: UFOP, n. 5, 1955, p. 112-121.

LALAISSE. *Empire Français*; L'Armée et la Garde Impériale. Paris: (Maison Martinet) Hautecoeur Fréres, s/d.

LAROUSSE, Pierre. *Grand Dictionnaire Universe*. Paris, v. 12, s/d..

LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIX Siècle*. 1863-1876.

LAVER, James. *A roupa e a moda*; uma história concisa, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LEME, Pedro Taques de Almeida Paes. *Notícias das Minas de São Paulo e dos sertões da mesma capitania*. Introdução e notas de Afonso de E. Taunay. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1980 (1ª ed. 1771).

MACHADO, Alcântara. *Vida e morte do bandeirante*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980. (1ª ed. 1929).

MADRE DE DEUS, Gaspar. *Memórias para a História da Capitania de São Vicente*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, São Paulo, EDUSP, 1975 (1ª ed. 1797).

MARTINS, Oliveira. *O Brasil e as colónias portuguesas*. 6ª. ed., Lisboa: Guimarães & C. Editores. 1953, (livro segundo).

MELLO, Evaldo Cabral de. *Olinda restaurada*; guerra e açúcar no Nordeste, 1630-1654. 2ª. ed., Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

MIGLIORINI, Aldo. *Tortura inquisizione pena di morte*. Poggibonsi (Siena –Itália), Kalli Editore, 2001.

MIRANDA, Sônia Regina. *Cidade, capital e poder*: políticas públicas e questão urbana na Velha Manchester Mineira. Niterói, 1990 (Dissertação de mestrado em História Social, UFF),

MIRBEAU, Octave. *Le jardin des supplices*. 2ª ed.rev., Paris: Gallimard, 1991.

MORENO CEBRIAN, Alfredo, *Túpac Amaru*; el cacique inca que rebelo los Andes, Madrid: Anaya, 1988.

Nobiliarquia paulistana histórica e genealógica, 5ª ed., Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, São Paulo, EDUSP, 1980.

O Catholicismo, a Companhia de Jesus e a Colonização do Novo Mundo". In: PRADO, Eduardo, Collectaneas, *1904, v. 4.*

OLIVEIRA, Paulino de. *Efemérides juizforanas - 1698-1965*: com índice alfabético e remissivo. Juiz de Fora: UFJF, 1975.

PALHA, Cássia Rita Louro & ROQUE, Rita de Cássia Menezes. Do ouro ao belo horizonte; interesses e necessidades na transferência da capital. *Anais IX Encontro Estadual de História*. Juiz de Fora: ANPUH-MG/CNPq/FAPEMIG, 1994. P. 321-6.

PÉRET, Benjamin. *O quilombo de Palmares*. Crônica da República dos Escravos, Brasil, 1640-1695. Lisboa: Fenda Edições.

SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem à província de São Paulo*. São Paulo: Livraria Martins Ed., EDUSP, 1972.

SOUTHEY, Robert. *História do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, São Paulo: EdUSP, 1981(1ª ed. 1819). VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História Geral do Brasil*, antes e depois de sua Independência, Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1980.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. 4ª reimp. São Paulo: Companhia das Letra, 2001.

TÁCITO, "Libro cuarto", *Obras completas*, Buenos Aires, El Ateneo editorial., c. 1952.

TAUNAY, Visconde de. *A campanha da Cordilheira – Diário do Exército*. São Paulo: Ed. Cia Melhoramentos, 1926.

TAUNAY, Visconde de. *Memórias*. São Paulo: Edições Melhoramento, s/d..

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História Geral do Brasil*, Rio de Janeiro: E. & H. Laemmert, (1854-57).

MARALIZ DE CASTRO VIEIRA CHRISTO

Pintura, história e heróis no século XIX:
Pedro Americo e "Tiradentes Esquartejado".

Tese de Doutoramento apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Coli.

Anexo de Imagens

Novembro 2005

BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO
COLEÇÃO
UNICAMP



Pedro Americo, *Tiradentes esquartejado,* 1893. Óleo sobre tela, 270 x 165 cm., (Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG).

Índice de imagens

Capítulo 1

pág.

1. A) Pedro Americo, *Tiradentes esquartejado*, 1893. Óleo sobre tela, 270 x 165 cm., Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.
   B) Almeida Júnior, *Caipira picando fumo*, 1893. Óleo sobre tela, 202 x 141cm., Pinacoteca do Estado de São Paulo.

2. A)Victor Meirelles, *Moema*, 1866. Óleo sobre tela, 129 x 190 cm., Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
   B) Belmiro de Almeida, *Os descobridores*, 1899. Óleo sobre tela, 260 x 195 cm., Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty, Rio de Janeiro.

3. A) Géricault, *Têtes coupées*, 1818-19. Óleo sobre tela, 50 x 61 cm, Nationalmuseum, Estocolmo.
   B) Rodin, *Ugolin*, 1882. Gesso, 41 x 39 cm., Musée Rodin, Paris.
   C) Géricault, *Le radeau de la Méduse* – première esquisse, 1818-19. Óleo sobre tela, 37,5 x 46 cm., Musée du Louvre, Paris.
   D) Goya, *Scène de martyre (Cannibales contempant des restes humains)*, s/d. Óleo sobre madeira, 32,7 x 47 cm., Musée de Beaux-Arts ed d'Archéologie, Besançon, França.

4. A) Francis Bacon, *Three studies of Henrietta Moraes* (detalhe), 1969. Óleo sobre tela, 35,5 x 30,5 cm. cada, coleção particular.
   B) Arthur Barrio, *T.E. (trouxas ensangüentadas)*, Rio de Janeiro, 1969. Registro de Cesar Carneiro.

5. . Arlindo Daibert, *Açougue Brasil*, 1978. Desenho em acetato sobreposto a fotografia, 29 x 22 cm., Coleção Neysa Campos, Juiz de Fora.

6. A) Annibale Carracci, *La bottega del macellaio*, c.1582-83. Óleo sobre tela, 190 x 171 cm., Christ Church, Oxford.
   B) Goya, *Tête et carrés de mouton*, 1808-1812. Óleo sobre tela, 45 x 62 cm., Musée du Louvre, Paris.

C) Rembrandt, *Le boeuf écorché*, 1655. Óleo sobre madeira, 94 x 69 cm., Musée du Louvre, Paris.

7. . Sandro Donatello Teixeira, *O massacre de Tiradentes,* 1991. Palácio Tiradentes, Rio de Janeiro.

8. . Wesley Duke Lee, *Mantenha a liberdade quae sera tamen*, 1979. Montagem (madeira, tela e corda) MASP.

9. . Adriana Varejão, *Varejão Acadêmico – Heróis*, 1997. Óleo sobre tela, 140 x 160 cm., coleção particular, Paris. Reproduzido em NERI, Louise e HERKENHOF, Paulo (org.). *Adriana Varejão*. São Paulo: O Autor, 2001.

10. . Adriana Varejão, *Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho*, 1998. Instalação, 3x3x3m, XXIV Bienal de São Paulo.

11. . Adriana Varejão, *Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho*, 1998. Fotografia do ateliê com manequim e espelhos. Reproduzido em NERI, Louise e HERKENHOF, Paulo (org.). *Adriana Varejão*. São Paulo: O Autor, 2001.

12. . Adriana Varejão, *Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho*, 1998. Instalação com 21 pinturas a óleo, 3x3x3m., Coleção Ricard Akagawa, São Paulo.

13. . Projeto *Pátria Amada Esquartejada*, 1992.

14 . Aurélio de Figueiredo, *Martírio de Tiradentes*, 1893. Óleo sobre tela, 57 x 45 cm., Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Capítulo 2

pág.

15. A) Décio Villares, *Tiradentes*, 1890. Litografia, 46,4 x 27,8 cm., Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.
B) Leopoldino de Faria, *A resposta de Tiradentes ao Desembargador Rocha, no ato da comutação da pena aos companheiros depois da Missa,* c. 1884 . Óleo sobre tela, Câmara Municipal de Ouro Preto.

16. . Pedro Americo, *Tiradentes esquartejado*, estudo. Óleo sobre tela, 46 x 28 cm., Fundação Ernesto Frederico Scheffel, Novo Hamburgo, RS.

17. . A série proposta por Pedro Americo para a Conjuração Mineira.

18. A) Pedro Americo, *A mais importante das reuniões dos conjurados*, 1892-3, estudo. Óleo sobre tela, 40 x 58 cm, Coleção Família Figueiredo Montesi, Florença, Itália.
B) Pedro Americo, *Voltaire abençoando o neto de Franklin em nome de Deus e da Liberdade*, 1890. Óleo sobre tela, 213 x 302 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
C) Jean-François de Troy, *Lecture de Molière*, c. 1728. Coleção Particular reproduzido em LEVEY, Michael. *Pintura e escultura na França, 1700-1789*. São Paulo, Cosac & Naify, 1998, p. 23.
D) Ernest Meissonier, *La lecture chez Diderot*, 1859, localização atual desconhecida. Reproduzido em GRÉARD, Octave, *Meissonier, ses souvenirs, ses entretiens,* Paris, Hachette, 1897.

19. A) Pedro Americo, *A mais importante das reuniões dos conjurados*, 1892-3. Óleo sobre tela, 40 x 58 cm, Coleção Família Figueiredo Montesi, Florença, Itália.
B) Lecomte du Nouy, *Le souper de Beaucaire,* entre 1869 e 1894. Óleo sobre tela, 76 x 110 cm., Musée National des Chatêaux de Malmaison et Bois Préau, França.
C) Rembrandt, *A conspiração de Claudius Civilis*, 1661-62. Óleo sobre tela, 196 x 309 cm., Nationalmuseum, Estocomo.
D) Jozef Israels, *O príncipe Guilherme d'Orange se opondo pela primeira vez à aplicação do decreto do rei da Espanha*, c. 1855. Óleo sobre tela, 123 x 168 cm., Stedelijk Museum, Amsterdam.

20. A) Leonardo da Vinci, *Última Ceia*, 1495-97, detalhe Judas. Afresco, 420 x 910 cm., Refeitório do Convento de Santa Maria delle Grazie, Milão.
B) Ingres, *Louis-François Bertin*, 1832. Óleo sobre tela, 116 x 95 cm., Musée du Louvre, Paris.

21. . Portinari, *Tiradentes*, 1948-9. Têmpera sobre tela, 309 x 1.767 cm., Memorial da América Latina, São Paulo.

22. . João Câmara, *Painel da Inconfidência*, 1981-1986. Óleo sobre tela, 400 x 2100 cm., Panteão da pátria Tancredo Neves, Brasília.

23. . Joaquim Pedro de Andrade, filme *Os inconfidentes*, 1972 (cena Gonzaga bordando).

Capítulo 3

pág.

24. . Pedro Americo, *Bataille de Campo Grande,* 1871. Óleo sobre tela, 530 x 332 cm., Museu Imperial de Petrópolis.

25. A) Pedro Americo, *Bataille de Campo Grande,* 1871 (detalhe).

B) Delacroix, *Bataille de Taillebourg,* 1837 (detalhe). Óleo sobre tela, 489 x 554 cm., Musée du Château de Versailles.
C) Paul-Joseph Blanc, *Bataille de Tolbiac*, c. 1874 (detalhe). Panthéon, Paris.
D) Ary Scheffer, *Bataille de Tolbiac,* c. 1837 (detalhe). Óleo sobre tela, 415 x 465cm., Musée du Château de Versailles.

26. . Pedro Americo, *Batalha de Avahy,*1872-1877. Óleo sobre tela, 600 x 1100, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

27. . Pedro Americo, *Independência ou morte*, 1887-1888. Óleo sobre tela, 7760 x 415 cm., Museu Paulista – USP.

28. . Henrique Bernardelli, *Os Bandeirantes*, 1889. Óleo sobre tela, 400 x 290 cm., Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

29. A) Henrique Bernardelli, *Os bandeirantes* , estudo. Óleo sobre tela, 132 x 100cm, c.1889, Palácio dos Bandeirantes, São Paulo.
B) Henrique Bernardelli, *Bandeirantes,* estudo. Óleo sobre tela, 70 x 48,3 cm., Coleção Fadel, Rio de Janeiro.

30. . Henrique Bernardelli, *Os bandeirantes* (detalhes, diferentes versões).

31. A) Felix Taunay, *O caçador e a onça*, 1841. Óleo sobre tela, 173 x 135 cm., Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
B) *Heracles Fighting the Lion* (cópia romana de original grego). IV a.C., Hermitage, St. Petersburg.

32 A) Belmiro de Almeida, *Os descobridores*, 1899. Óleo sobre tela, 260 x 195 cm., Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty, Rio de Janeiro.
B) J. Bastien-Lepage, *Les Foins,* c. 1870. Óleo sobre tela, 180 x 195 cm., Musée d'Orsay, Paris.

33. A) Delacroix, *Bandido mortalmente ferido matando a sede*, 1824-25. Óleo sobre tela, 32 x 40, Kunstmuseum, Basilea.
B) John Constable, *O trigal*, 1826 (detalhe). Óleo sobre tela, 143 x 122 cm., National Gallery, Londres.

34. . Michetti, *O Voto*, 1883. Óleo sobre tela, 700 x 259 cm., Galleria Nazionali de Arte Moderna, Roma.

35. . Michetti, *O Voto*, 1883 (detalhe).
. Henrique Bernardelli, *Os bandeirantes* , 1889 (detalhe).

36. . Poussin, *Diogéne jetant son écuelle,* 1648. Óleo sobre tela, 160 x 221 cm., Musée du Louvre, Paris.

37. . Portinari, *Desbravamento da Mata,* 1941. Pintura mural – têmpera, 316 x 431 cm.,

Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, Washington, EUA.

38. . Portinari, *Brasil*, c.1953-61 (detalhe). Têmpera sobre madeira, 45 x 145 cm., coleção particular, Rio de Janeiro. Reprodução Projeto Portinari.

39. A) Henrique Bernardelli, *O chefe dos bandeirantes*, 1923-29. Óleo sobre tela, 230 x 150 cm., Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora , MG.
B) Henrique Bernardelli, *O ciclo de caça ao índio*, 1923. Óleo sobre tela, 231 x 158 cm. Museu Paulista-USP. Fotografia de José Rosael.

40. A) Henrique Bernardelli, *A retirada do Cabo de São Roque*, 1927. Óleo sobre tela, 293 x 181, Museu Paulista-USP. Fotografia de José Rosael.
B) Henrique Bernardelli, *Últimos momentos de um bandeirante*, 1932. Óleo sobre tela, 24 x 31 cm., Museu Paulista-USP. Fotografia de José Rosael.

41. . Henrique Bernardelli, *O chefe dos bandeirantes* e *O ciclo de caça ao índio,* estudos, Pinacoteca de São Paulo.

Capítulo 4

pág.

42. . Pedro Americo, *Bataille de Campo Grande,* 1871. Óleo sobre tela, 530 x 332 cm., Museu Imperial de Petrópolis.

43. A) Pedro Americo, *Batalha de Campo Grande*, 1871 (detalhe).
B) Pedro Americo, Primeira idéia para a *Batalha de Campo Grande*, s.d. Óleo sobre tela, 59 x 51cm., Coleção Fadel, Rio de Janeiro.

44. A) Pedro Americo, *Batalha de Campo Grande*, 1871, estudo. Coleção Sebastião Loures, Rio de Janeiro.
B) Pedro Americo, *Batalha de Campo Grande*, 1871.

45. A) Luigi Bechi, *Il marchese Fadini salva a Montebello il colonnello de Sonnaz*, entre 1859 e 1862. Óleo sobre tela, 173 x 232 cm., Galleria d'Arte Moderna do Pallazzo Pitti, Florença, Itália.
B) Pedro Americo, *Batalha de Campo Grande*, 1871.

46. A) Raphael, *Constantino contra Maxencio*, 1520-24. Afresco, Stanza di Constantino, Palazzi Pontifici, Vaticani, Roma, Itália
B) Pedro Americo, *Batalha de Campo Grande*, 1871 (detalhe).

47. A) Delacroix, *Dante et Virgile aux enfers*, 1822. Óleo sobre tela, 189 x 241cm., Musée du Louvre, Paris.
B) Pedro Americo, *Batalha de Campo Grande*, 1871.

48. A) Bernini, Fontana dei fiumi - *Rio della Plata,* 1651. Mármore, Piazza Navona, Roma.
B) Giambologna, *Ratto delle sabine,* 1583. Mármore, Loggia dei Lanzi, Florença.
C) Pedro Americo, *Batalha de Campo Grande*, 1871 (detalhe).

49. A) Horace Vernet, *L'assaut du Zouave*, 1855. Gravura, Maison Goupil, reproduzida no catálogo: *Paris-Rome: Horace Vernet (1789-1863)*, car. exp., Paris, ENSB, Rome, Académie de France à Rome, 1980.
B) Pedro Americo, *Batalha de Campo Grande*,1871 (detalhe).

50. A) Horace Vernet, *Bataille de Fontenoy*,1828. Óleo sobre tela, 510 x 958 cm., Musée du Château de Versailles.
B) Pedro Americo, *Batalha de Campo Grande*,1871 (detalhe).

51. . Pedro Americo, *Batalha de Avahy,* 1872-1877. Óleo sobre tela, 600 x 1100 cm., Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

52. A) Jacques Courtois, il Borgognone, *Cena de Batalha*. Galeria da Academia Nacional de São Lucas, Roma.
B) Pedro Americo, *Batalha de Avahy,* 1872-1877.

53. . Pedro Americo, *Batalha de São Martino* (estudo) c.1880-1. Óleo sobre tela, 192 x 95 cm., coleção particular, São Paulo.

54. A) Horace Vernet, *La prise de la Smala d'Abd el-Kader par le duc d'Aumale à Taguin, 16 mai 1843*, 1844 (detalhe - Duque d'Aumale). Óleo sobre tela, 489 x 2139 cm. Musée du Château de Versailles.
B) Pedro Americo, *Batalha de Avahy,* 1872-1877 (detalhe - Duque de Caxias).

55. A) Horace Vernet, *La prise de la Smala d'Abd el-Kader par le duc d'Aumale à Taguin, 16 mai 1843*, 1844 (detalhe – cego - Sid-el-Aradj).
B) Pedro Americo, *Batalha de Avahy,* 1872-1877 (detalhe – cego).

56. A) Horace Vernet, *La prise de la Smala d'Abd el-Kader par le duc d'Aumale à Taguin, 16 mai 1843*, 1844 (detalhe - judeu).
B) Pedro Americo, *Batalha de Avahy,* 1872-1877 (detalhe).
C) Pedro Americo, *Batalha de São Martino* (estudo) c.1880-1 (detalhe).

57. A) Paul Delaroche, *Charlemagne traversant les Alpes,* 1847. Óleo sobre tela, 420 x 801cm., Musée du Château de Versailles.
B) Pedro Americo, *Batalha de Avahy,* 1872-1877 (detalhes).

58. A) Géricault, *Officier de chasseurs de la garde*, 1812. Óleo sobre tela, 292 x 194 cm.,

Musée du Louvre, Paris.
B) Pedro Americo, *Batalha de Avahy,* 1872-1877 (detalhe).

59. A) *Bataille de Colmiers, devant Orléans;* gravura de Trichon, a partir de desenho de F. Lix, publicada em DARLET, A. *La guerre et la Commune*, Paris: Michel Lévy, 1872.
B) Pedro Americo, *Batalha de Avahy,* 1872-1877 (detalhe - Cadete Seraphim).

60. A) *Siége de Paris, mort du Commandante de Dampierre*; gravura de Trichon, a partir de desenho de F. Lix, publicada em DARLET, A. *La guerre et la Commune*, Paris: Michel Lévy, 1872.
B) Pedro Americo, *Batalha de Avahy,* 1872-1877 (detalhe - Sá Brito ferido).

61. A) « Chasse au buffe chez les indiens comanches ». FIGUIER, Louis, *Les races humaines*, 1873, fig. 256.
B) Pedro Americo, *Batalha de Avahy,* 1872-1877 (detalhe).

62. . Gustave Doré, *Bataille de Montebello (20 mai 1859)*, 1859. Litogravura, 285 x 395 cm., Impr. Lemercier, Paris, chez Bulla Frères. Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Castello Sforzesco, Milão.

63. A) Ernest Meissonier, *1807, Friedland* (1875). Óleo sobre tela, 136 x 242 cm., Metropolitan Museum of Art, New York.
B) Pedro Americo, *Independência ou Morte,* 1888. Óleo sobre tela, 7760 x 415 cm., Museu Paulista, USP.

64. A) Pedro Americo, *Independência ou Morte,* 1888.
B) Pedro Americo, *Independência ou Morte,* estudo. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.
C) Pedro Americo, *Independência ou Morte,* estudo. Óleo sobre tela, 59 x 51 cm., Coleção Fadel - Rio de Janeiro.

65. A) *Tête de saint Jean Baptiste 'in disco'*, Norte da Italia (?), após o séc. XVII. Mármore, Musée du Louvre, Paris.
B) Andrea Solario, *La tête de Saint Jean-Baptista*, 1507. Óleo sobre madeira, 46 x 43 cm., Musée du Louvre, Paris.
C) Andrea Solario, *La tête de Saint Jean-Baptista.* Desenho, 19 x 26 cm., Musée du Louvre, Paris.
D) Pedro Américo, *Tiradentes esquartejado,* 1893 (detalhe).

66. A) Sebastian de Llanos y Valdes, *Tête de saint martyr decapite*, 1675. Óleo sobre tela, 53.5 x 72 cm., Musée du Louvre, Paris.
B) Pedro Américo, *Tiradentes esquartejado,* 1893 (detalhe).

67. A) Pedro Américo, *Tiradentes esquartejado,* 1893.
B) Michelangelo, *Pietà,* 1498-99. Mármore, altura 174 cm, base 195 cm, São Pedro Roma.

C) Caravaggio, *Deposição de Cristo,* 1602-04. 300 x 203 cm., Pinacoteca Vaticana, Roma.

68. A) Jacques-Lois David, *Marat assassiné*, 1793. Óleo sobre tela, 165 x 128 cm., Musée Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.
B) Pedro Américo, *Tiradentes esquartejado,* 1893.
C) Géricault, *Le radeau de la Méduse*, 1819 (detalhe). Óleo sobre tela, 165 x 135 cm., Musée du Louvre, Paris.

69. . Angelo Agostini, "*Batalha de Avahy*", *Revista Illustrada*, 10 de maio de 1879.

70. . Horace Vernet, *La prise de Malakoff par le general Mac-Mahon*, 1858. Óleo sobre tela, 230 x 151 cm., Musée Rolin, Autun, França.

71. . Leon Cogniet, *Bataille du mont Thabor*, c. 1843. Óleo sobre tela, 116 x 146 cm., Musée des Beaux-Arts d'Orléans, França.

72. A) Bourgeois, *Derniers moments du duc de Montebello*, 1810. Óleo sobre tela, 278 x 374 cm., Musée do Château de Versailles.
B) Boutigny, *Maréchal Lannes à Essling*, 1894. Óleo sobre tela, 220 x 300 cm, Musée des Beaux Arts d'Arras, França.

73. A) Jean-Paul Laurens, *La délivrance des emmurés de Carcassone*, 1879. Óleo sobre tela, Hôtel de Ville, Carcassonne, França.
B) Jean-Paul Laurens, *L'interrogatoire*, 1881. Óleo sobre tela, Musée de l'Ermitage, Saint- Pétersbourg.
C) Jean-Paul Laurens, *Le torturé ou Après la question*, 1882-1883. Óleo sobre tela, Galerie Nationale du Canada, Ottawa.

74. . Jean-Paul Laurens, *Triptyque sur Jeanne D'Arc* (Jeanne-d'Arc accueille le roi Charles VII sous les murs de la ville de Tours ; Jeanne-d'Arc monte au bûcher ; Après le supplice), 1899 – 1903. Óleo sobre tela, Hôtel de Ville, Tours, França.

75. A) Jean-Léon Gérôme, *Porte de la mosquée El-Hasanein au Caire où furent exposées les têtes des beys immolés par Salek-Kachet*, 1866. Painel, 56 x 44,5 cm., Forbes Magazine collection, New York.
B) Jean-Léon Gérôme, *La rentrée des félins*, 1902. 83 x 128 cm., coleção particular. Reproduzido em : ACKERMAN, Gerald M. *La vie et l'oeuvre de Jean-Léon Gérôme*. Paris: ACR Édition, 1992.

76. . Jean-Léon Gérôme, *Le 7 décembre 1815, neuf heures du matin - l'Exécution du Maréchal Ney,* 1867. Tela, 64 x 103,5 cm., City Art Gallery, Sheffield, Grande-Bretagne.

77. . Henri – Regnault, *Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade*, 1870. Óleo sobre tela, 302 x 146 cm., Musée d'Orsay, Paris.

78. A) Clairin, *Massacre des abencerages a Grenade*, 1874. Óleo sobre tela, 435 x 310 cm, Musée de Beaux-Arts Rouen, França.

79. B) Paul-Joseph Jamin, *Le Brenn et sa part de butin*, c.1893. Óleo sobre tela, 162 x 118 cm., Musée des Beaux-Arts, La Rochelle, França.

80. . Georges-Antoine Rochegrosse *Andromaque*, 1883. Óleo sobre tela, 479 x 335 cm., Musée des Beaux-Arts de Rouen, França.

81. . Léon Cogniet, *Scène du massacre des innocents*,1824. Óleo sobre tela, 265 x 235 cm., Musée des Beaux-Arts de Rennes, França.

82. . Léon Bonnat, *Le martyre de Saint Denis,* c. 1885. Óleo sobre tela, Panthéon, Paris.

83. . Antonio Ciseri, *Santa Felìcita e il martirio del Maccabei,* 1853-1863. Chiesa di *Santa Felìcita*, Florença, Itália.

84. A) David Watson Stevenson, *William Wallace*, c. 1869. Estátua no monumento a Wallace em Stirling, Escócia.
    B) Daniel MacLise, *The trial of Sir William Wallace at Westminster*, séc. XIX. Guildhall Art Gallery de Londres.

85. A) Aimê Millet, *Vercingétorix*, 1865. Estátua em bronze, 700 cm., Alise-Saint-Reine, Côte-d'Or, França.
    B) Henri-Paul Motte, *Vercingétorix se rendant à Cesar*, 1886. Óleo sobre tela, 172 x 250 cm., Musée Crozatier, Le Puy, França.
    C) Lionel Royer, *Vercingétorix jette ses armes aux pieds de César*, 1899. Óleo sobre tela, 321 x 482 cm., Musée Crozatier, Le Puy, França.

86. A) Leandro Izaguirre, *El suplicio de Cuauhtémoc*, 1893. Óleo sobre tela, 294.5 x 454 cm., Museo Nacional de Arte, México.
    B) Miguel Noreña, Gabriel Guerra e Epitacio Calvo, Monumento a Cuauhtémoc, 1887, México.

87. . *Túpac Amaru II*. Gravura reproduzida em: MORENO CEBRIAN, Alfredo, *Túpac Amaru*; el cacique inca que rebelo los Andes, Madrid: Anaya, 1988.

Capítulo 5

pág.

88. A) Maerten de Vos, "*Martyre du prophète Isaïe*". Gravura de C. Van de Pass, editado por Sadeler, Vicence, Collection Beltrame.
B) Lucas Cranach, o velho, *Martyre du saint Siméon, prophète*. Xilogravura, Kupferstichkabinett, Berlim.
C) Anônimo, *Martyre du saint Siméon, prophète*. Desenho, Est. Hennin. n. 11148, t.126. Bibliothèque Nationale de France, Paris.
D) Pere Garcia de Benaverri, *Martírio de Santa Julita*, 1456 e 1460 (detalhe). Retábulo do Museo Diocesano de Barcelona.

89. A) Cesare Francassini (1838-1868), *Il martiri Gorgomiensi*. Óleo sobre tela, Musei Vaticani.
B) Cesare Sermei, *Martirio dei Francescani nelle Fiandre*,1621. Afresco, Chiesa Nuova de Assis, Itália.

90. A) Cesare Sermei, *Martirio dei Francescani nelle Fiandre*, 1621. Afresco, Chiesa Nuova de Assis, Itália (detalhe).
B) *Il Giudizio Universale e l'Inferno* (detalhe). Gravura reproduzindo o afresco do Camposanto Monumentale de Pisa. Museo delle sinopie, Pisa, Itália.

91. A) Cesare Sermei, *Martirio dei Francescani nelle Fiandre*, 1621 (detalhe).
B) Jacopo Berengario da CARPI, *Isagogae breues, perlucidae ac uberrimae...* Bologna: Beneditcus Hector, 1523.
C) Charles ETIENNE, *De dissectione partium corporis humani libri tres*. Paris: Apud Simonem Colinaeum, 1545.

92. A) Jacques Callot, *Justices exécutées contre la transgression du ban de santé"*. Gravura, Bibliothèque Nationale de France, Paris.
B) Pereira Netto (?), "À memória de Tiradentes", *Revista Illustrada*, abril 1892.

93. . Francisco de Goya y Lucientes. *33 Qué hai que hacer mas?, 37 Esto es peor* e *39 Grande hazaña! con muertos!* Gravuras, reproduzidas no catálogo *Goya Grabador*, Museo del grabado español contemporáneo, 1996.

94. A) Domenico Guirlandaio, *Strage degli innocenti*, 1486-90. Afresco, Basílica de Santa Maria Novella, Florença, Itália.
B) Matteo di Giovanni, *Strage degli innocenti*, c. 1492. Afresco, Palazzo Comunale de Siena, Itália.

95. . Pedro Americo, *Bataille de Campo Grande,* 1871 (detalhe – cabeça).

96. A) Pedro Americo, *Batalha de Avahy*, 1872-1877 (detalhes).
B) Ingres, *Œdipe explique l'énigme du Sphinx*, 1808. Óleo sobre tela, 189 x 144 cm., Musée du Louvre, Paris.

97. A) Pedro Americo, *Judith rende graças a Jeovah, por ter conseguido livrar sua pátria dos furores de Holofernes*, 1880. Óleo sobre tela, 228 x 141 cm., Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

B) Giorgione, *Judith*, entre 1498-99 e 1505. Óleo sobre madeira transposto para tela, 144 x 66,5 cm., Museu Hermitage, St. Pétersbourg.

98. A) Caravaggio, *Judith decapitando Holofernes,* c.1599. Óleo sobre tela, 145 x 195 cm., Galleria Nazionale dell'Arte Antica, Roma.
B) Artemisia Gentileschi, *Judith decapitando Holofernes,* 1620. Óleo sobre tela, 199 x 162 cm., Galleria degli Uffizi, Florença, Itália.

99. A) Pedro Americo, *Tiradentes esquartejado,* 1893 (detalhe).
B) Gaetano Giulio, *Préparation anatomique d'une tête,* séc. XIX. Cera, Museo La Specola, Florença, Itália.
C) Géricaul, *Têtes de suppliciés*, 1818-19. Óleo sobre tela, 50 x 67 cm., Nationalmuseum, Estocolmo.
D) Jacques-Raymond Brascassat, *Tête de Fieschi, à Bicêtre*, 1836. Óleo sobre tela, Musée Carnavalet, Paris.
E) Denis Auguste Marie Raffet, *Deux études de la tête d'un homme mort,* 1833. Desenho, 20 x 34 cm., Musée du Louvre, Paris.

100.A) Pedro Americo, *Tiradentes esquartejado,* 1893 (detalhe).
B) Antonio Ciseri, *Santa Felìcita e il martirio del Maccabei,* 1853-1863. Óleo sobre tela, Chiesa di *Santa Felìcita*, Florença, Itália.
C) Giovani Dupré, *Abele Morente,* 1843. Bronze, Galerie d'art moderne, Pallazzo Pitti, Florença, Itália.

101.A) Pedro Americo, *Tiradentes esquartejado,* 1893 (detalhe).
B) Apollonios, Torse du Belvédére, 1° séc. a.C. Mármore, Musei Vaticani, Roma.
C) *Les excès de l'amour*, gravure anglaise – Mary Albrey – detalhe (Bibliothèque Nationale).

102.A) Pedro Americo, *Tiradentes esquartejado,* 1893 (estudo) . Óleo sobre tela, 46 x 28 cm., Fundação Ernesto Frederico Scheffel, Novo Hamburgo, RS.
B) Pedro Americo, *Tiradentes esquartejado,* 1892 (detalhes: estudo e desenho).
C) David, *La Douleur d'Andromaque*, 1783 (detalhe). Óleo sobre tela, 275 x 203 cm., Musée du Louvre, Paris.

103.A) Pedro Americo, *Tiradentes esquartejado*, 1893 (detalhe).
B) Géricault, *Fragments anatomiques,* c. 1818. Óleo sobre tela, Musée Fabre, Montpellier, França.
C) Géricault, *Morceaux anatomiques,* c. 1818. Óleo sobre tela, 52 x 64 cm., Musée des Beaux-Arts Rouen, França.
D) Géricault, *Fragments anatomiques,* c. 1818. Óleo sobre tela, 54 x 64 cm., Collection Robert Lebel, Paris.

104.A) Pedro Americo, *Estudos de anatômia para Tiradentes Esquartejado*, 1892. Carvão sobre papel, 42,5 x 28,5 cm, Coleção Max Perlingeiro, Rio de Janeiro.
B) Pedro Americo, *Estudos de anatômia para Tiradentes Esquartejado*, 1892-93. Grafite e carvão sobre papel, 39 x 29 cm., Coleção Max Perlingeiro, Rio de Janeiro.

C) Pedro Americo, *Estudos de anatômia para Tiradentes Esquartejado*, 1893. Grafite e lápis de cor sobre papel, 21,5 x 10 cm., Coleção Max Perlingeiro, Rio de Janeiro.

105.A) Pedro Americo, *Tiradentes esquartejado*, 1893 (detalhe)

B) Ary Scheffer, *Les Ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent a Dante et a Virgile,* 1855. Óleo sobre tela, 171 x 123 cm., Musée du Louvre, Paris.

C) Ary Scheffer, *Saint Augustin et sa mere sainte Monique*,1855. Óleo sobre tela, 146 x 114 cm., Musée du Louvre, Paris.

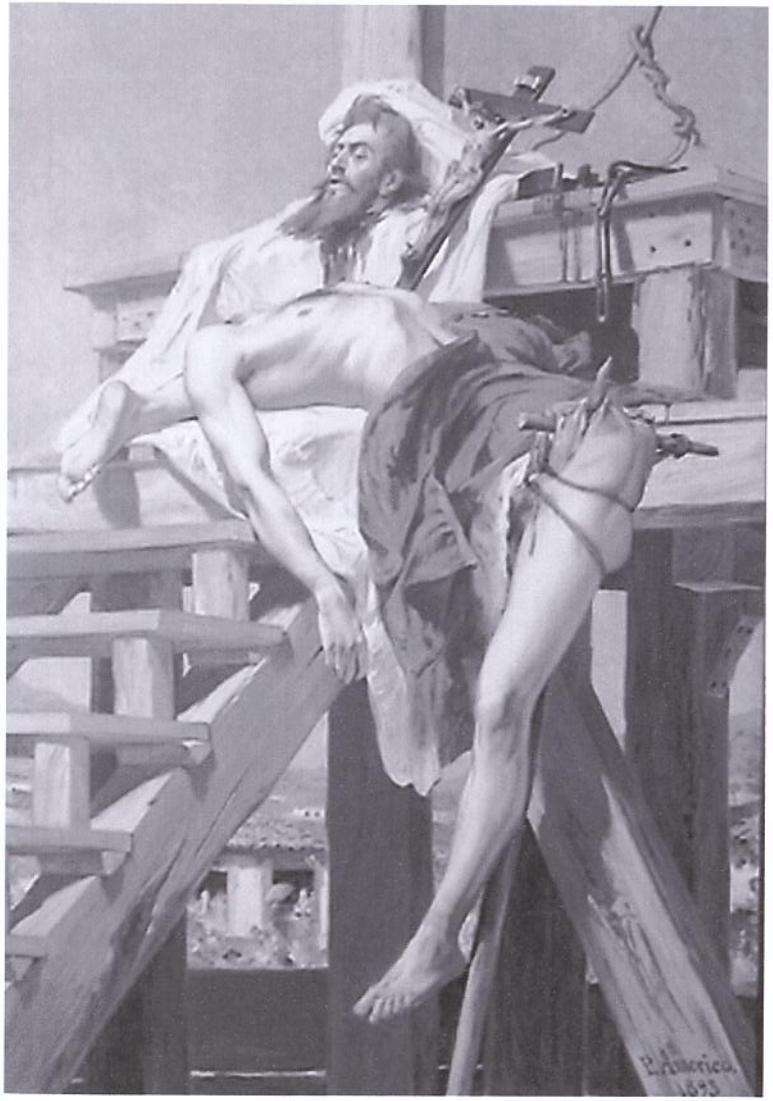
D) Ary Scheffer, *Christ and the Maries*, 1854. National Gallery of Victoria, Australia.

106.A) Pedro Americo, *O voto de Heloisa*, 1880. Óleo sobre tela, 149 x 103 cm., Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

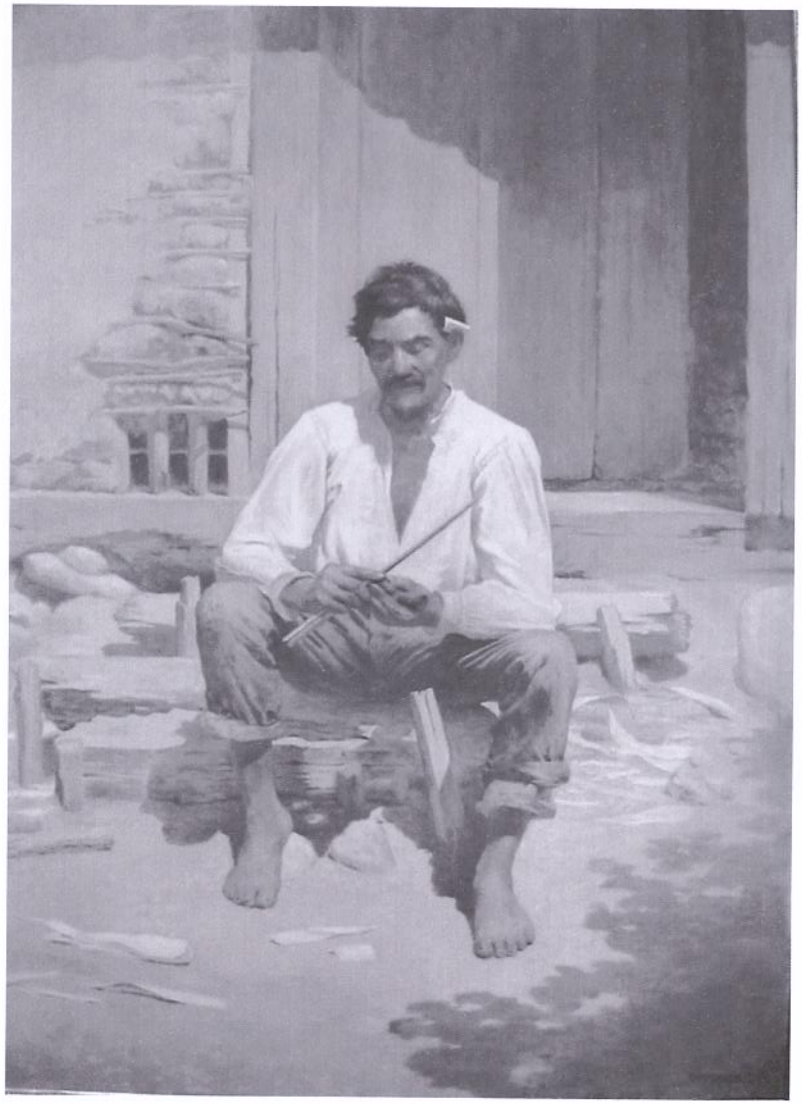
B) Ary Scheffer, *Les Ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent a Dante et a Virgile,* 1855. Óleo sobre tela, 171 x 123 cm., Musée du Louvre, Paris.

107. . Pereira Netto, "O horrível assassinato de Maria de Macedo", *Revista Illustrada*, outubro de 1892.

Capítulo 1



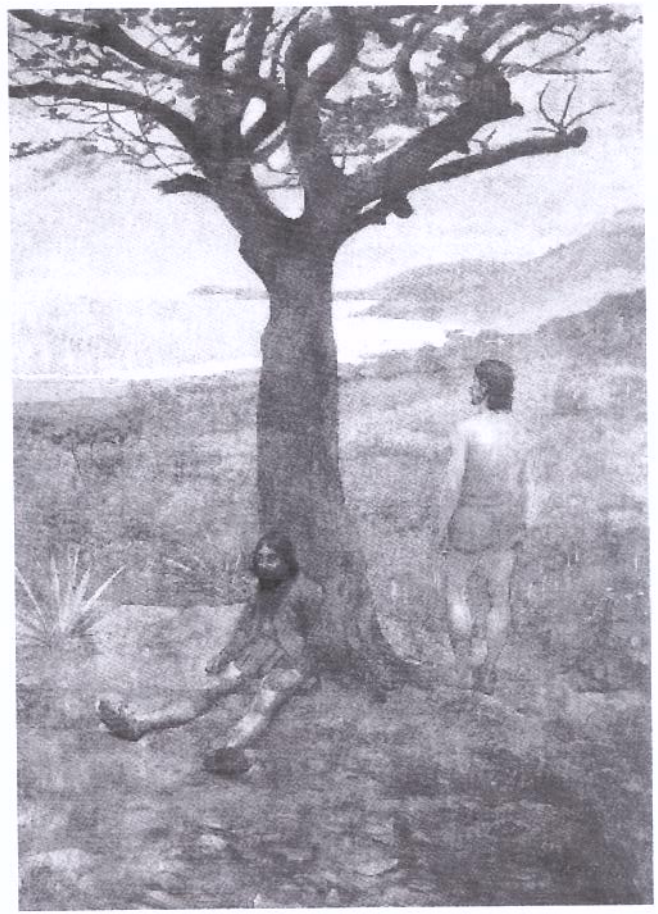
Pedro Americo, *Tiradentes esquartejado,* 1893
(Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG).



Almeida Júnior, *Caipira picando fumo*, 1893
(Pinacoteca do Estado de São Paulo.)



Victor Meirelles, *Moema,* 1866
(Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand).



Belmiro de Almeida, *Os descobridores*, 1899
(Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty, RJ).



Géricault, *Têtes coupées*, 1818-19
(Nationalmuseum, Estocolmo)



Géricault, *Le radeau de la Méduse* –
première esquisse, 1816 (Musée du Louvre)



Rodin, *Ugolin*, 1882 (Musée Rodin)



Goya, *Scène de martyre (Cannibales contempant de restes humains)*, s/d (Musée de Beaux-Arts ed'Archéologie,Besançon)



Francis Bacon, *Three studies of Henrietta Moraes,* detalhe, 1969 (coleção particular).



Arthur Barrio, *T.E. (trouxas ensangüentadas)*, 1969.



Arlindo Daibert, *Açougue Brasil*, 1978 (Coleção Neysa Campos, Juiz de Fora).



Annibale Carracci, *La bottega del macellaio*, c.1582-3
(Christ Church, Oxford)



Francis Bacon, Figuri with meat, 1954 (Ar Instituti of Chicago)



Goya, *Tête et carrés de mouton*, 1808-1812 (Musée du Louvre)



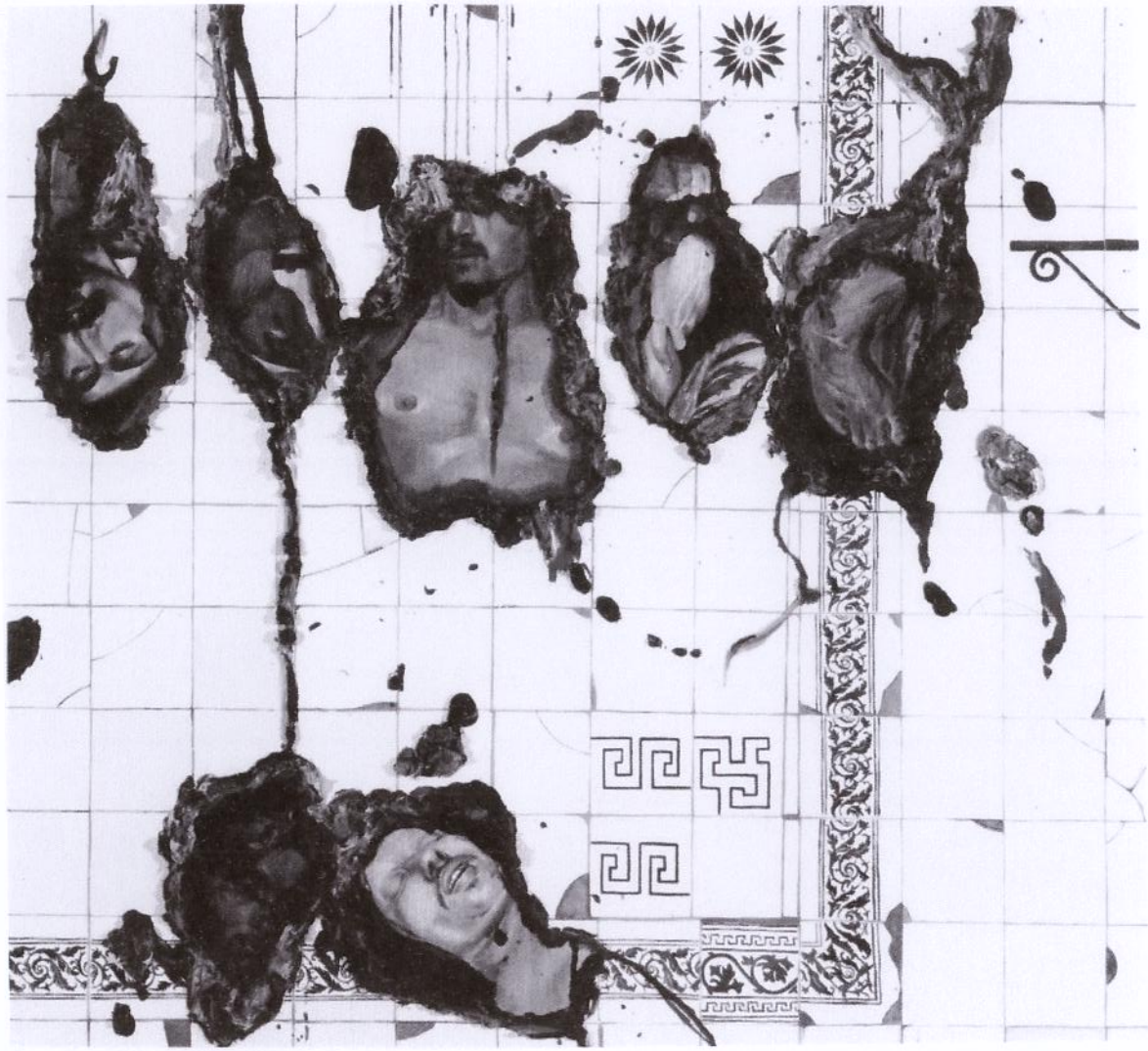
Rembrandt, *Le boeuf écorché*, 1655
(Musée du Louvre)



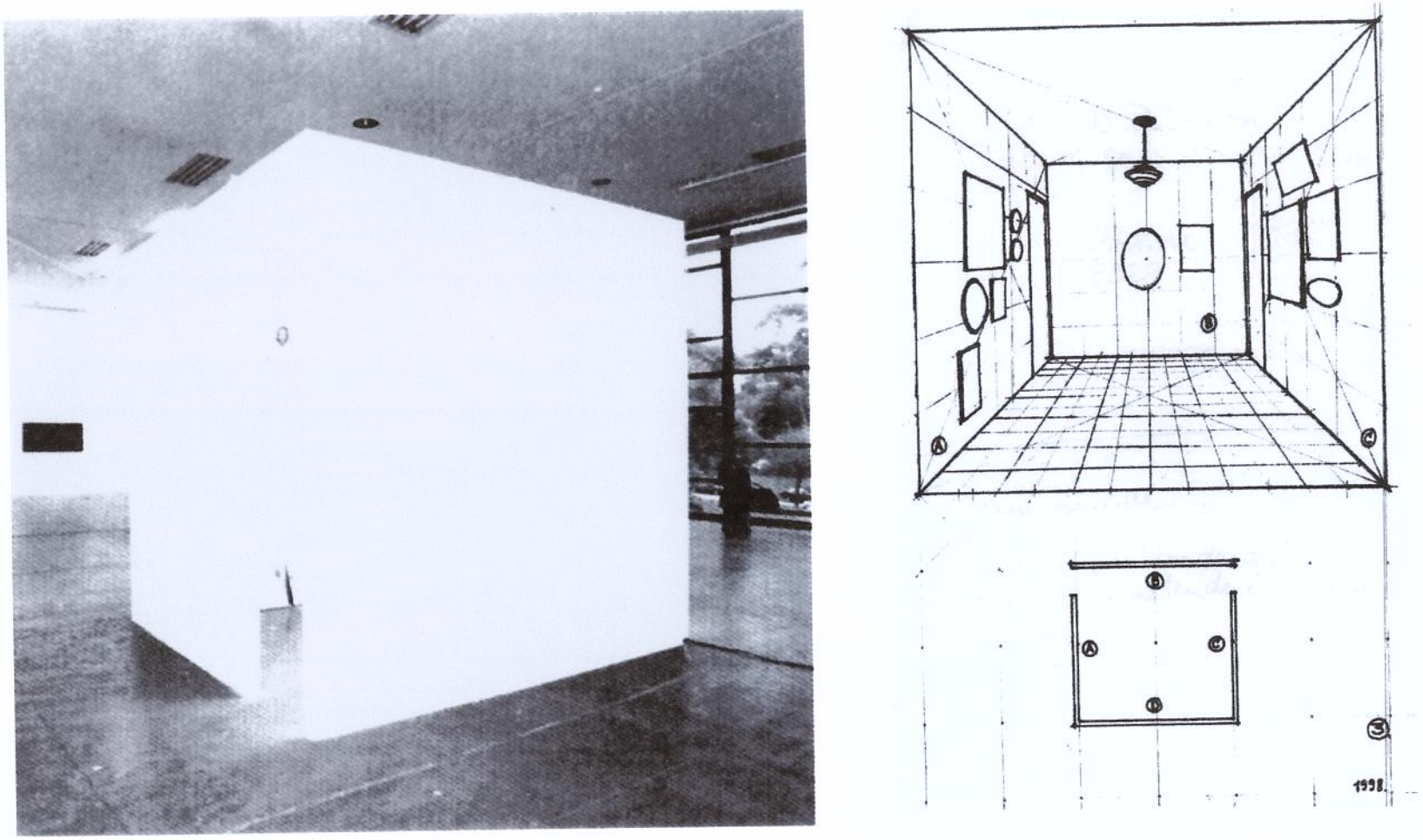
Sandro Donatello Teixeira,
O massacre de Tiradentes,
1976-1991
(Palácio Tiradentes,
Rio de Janeiro).



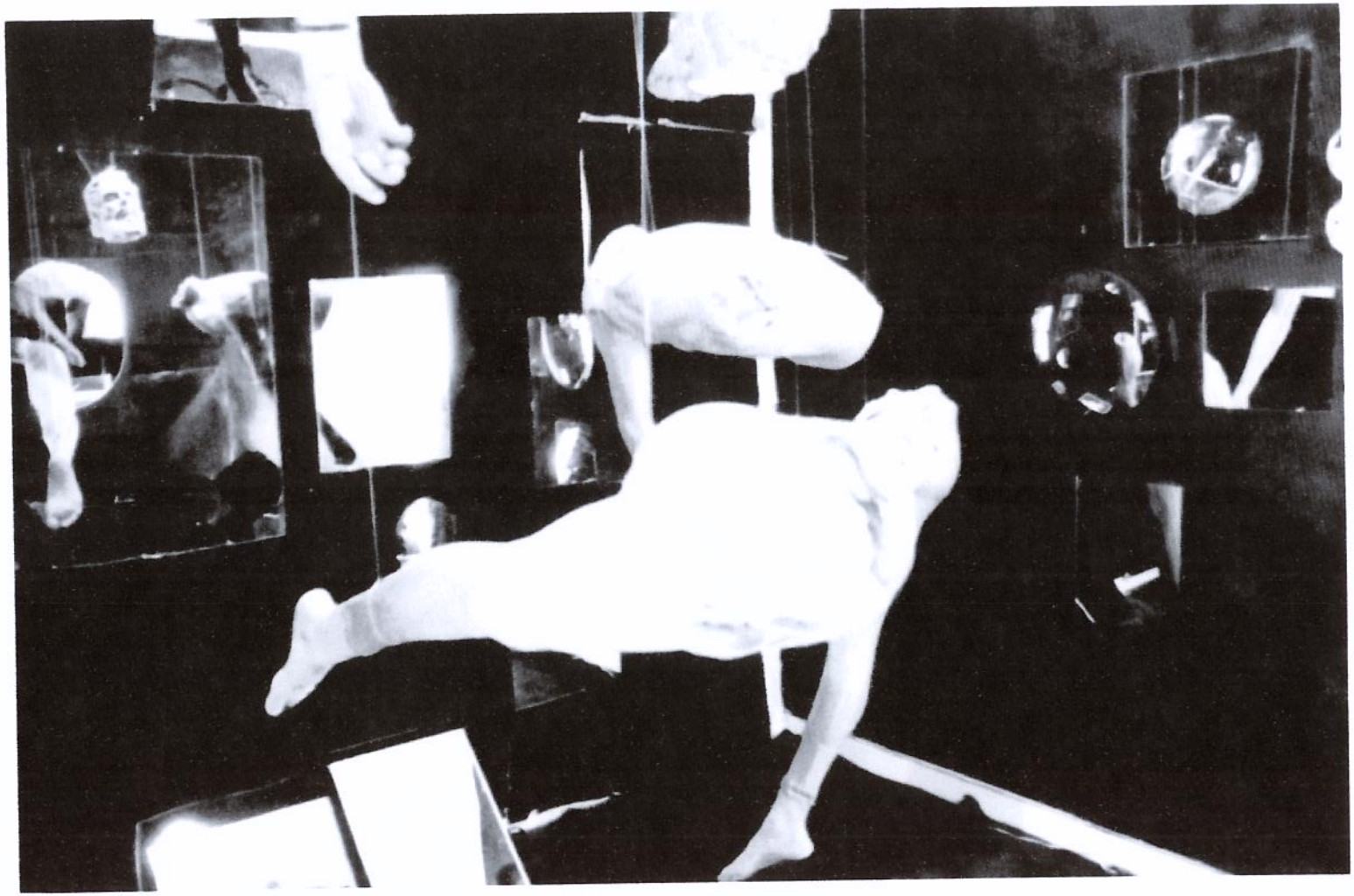
Wesley Duke Lee,
Mantenha a liberdade quae sera tamen,
1979
(MASP).



Adriana Varejão,
Varejão Acadêmico – Heróis,
1997 (coleção particular,
Paris)



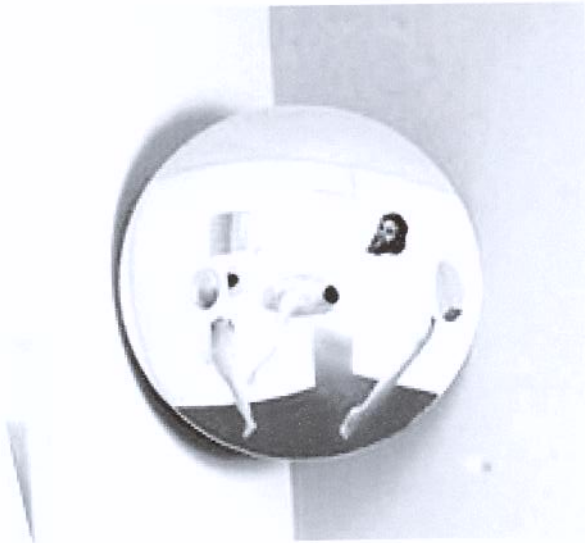
Adriana Varejão, *Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho,* 1998 (XXIV Bienal)

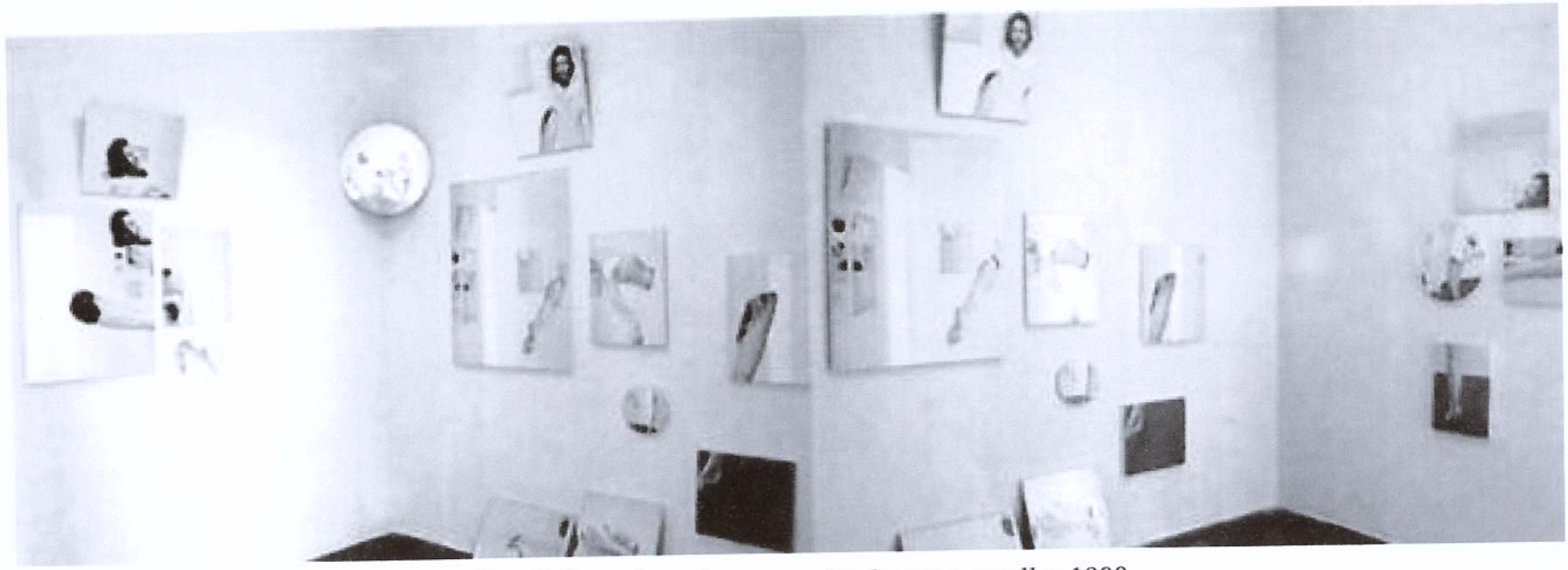


Adriana Varejão, *Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho*, 1998,
(ateliê com manequim e espelhos)



detalhes





Adriana Varejão, *Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho*, 1998



Projeto *Pátria Amada Esquartejada*, 1992



Aurélio de Figueiredo, *Martírio de Tiradentes* (Museu Histórico Nacional)

Capítulo 2



Décio Villares, *Tiradentes*, 1890
(Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro)



Leopoldino de Faria, *Resposta de Tiradentes à comutação da pena de morte*, s/d (Câmara Municipal de Ouro Preto, MG).



Pedro Americo, *Tiradentes esquartejado - estudo*, 1892 (Fundação Ernesto Frederico Scheffel, Novo Hamburgo, RS).



Pedro Americo, *Tiradentes esquartejado*, 1893 (Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora).

Série composta por cinco quadros sobre a Conjuração Mineira

A cena idílica de Gonzaga a bordar a fio de ouro o vestido nupcial de sua Marília

(não encontrado)

A mais importante das reuniões dos conjurados



Estudo, Coleção famílìa Montesi, Florença, Itália, 1892-93

A cena da constatação de óbito, passada diante do cadáver de Cláudio Manuel da Costa

(não encontrado)

A prisão de Tiradentes em uma casa da antiga rua dos Latoeiros

(não encontrado)

Tiradentes supliciado

Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, 1893





Pedro Americo, *Voltaire abençoando o neto de Franklin em nome de Deus e da Liberdade*, 1890 (MNBA).



Jean-François de Troy, *Lecture de Molière*, c. 1728 (Coleção Particular).



Pedro Americo, *A mais importante das reuniões dos conjurados*, 1892-3 (Coleção Família Figueiredo Montesi, Florença, Itália).



Ernest Meissonier, *La lecture chez Diderot*, 1859 (localização atual desconhecida).



Pedro Américo, *A mais importante das reuniões dos conjurados,* 1892-3 (Coleção Família Figueiredo Montesi, Florença, Itália).



Rembrandt, *A conjuração de Claudius Civilis,* 1661-62 (Nationalmuseum, Estocomo).



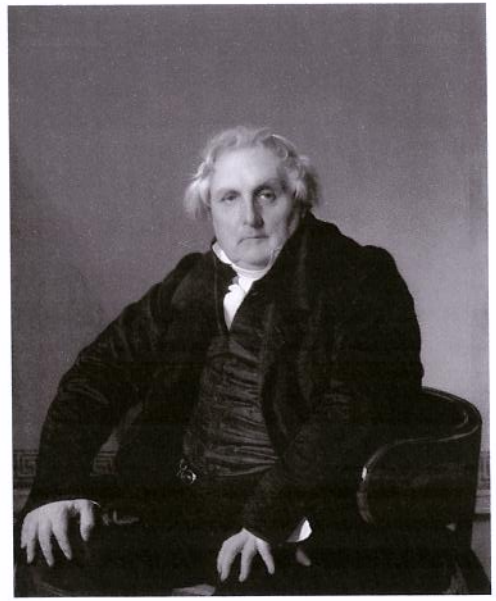
Lecomte du Nouy, *Le souper de Beaucaire*, 1869-1894 (França).



Jozef Israels, *Guilhaume d'Orange*, 1855 (Stedelijk Museum, Amsterdam).

Pedro Americo, *A mais importante das reuniões dos conjurados*, 1892-3, detalhe - Silvério?





Ingres, *Bertin*, 1832 (Musée du Louvre).

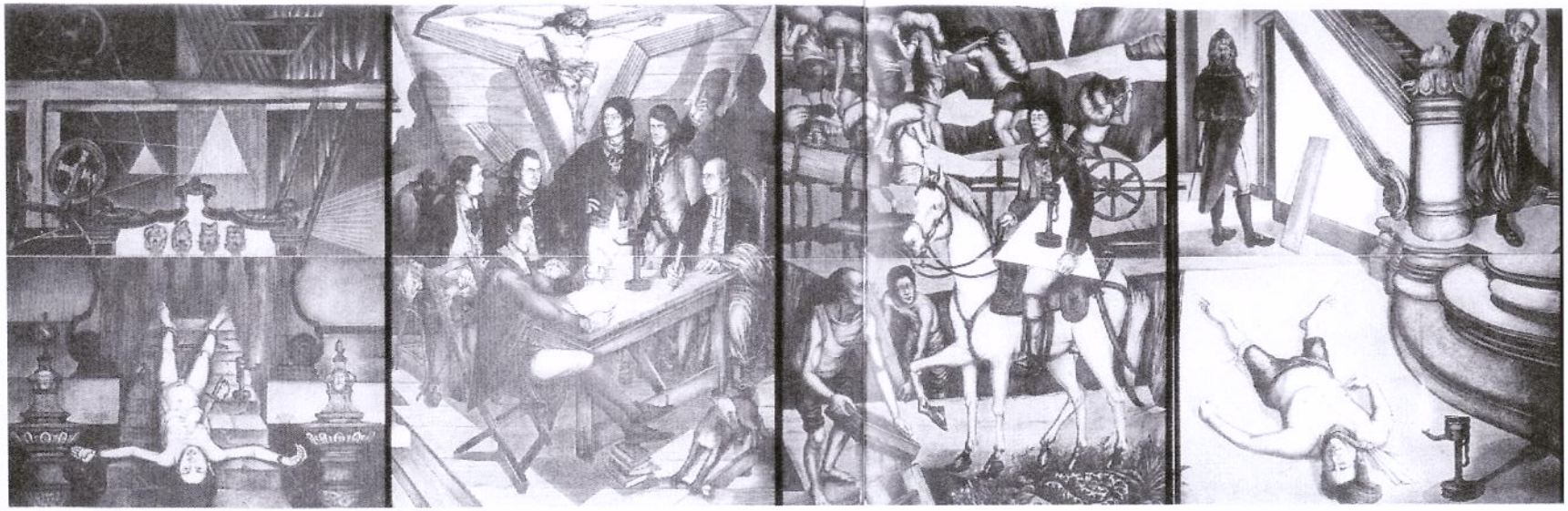


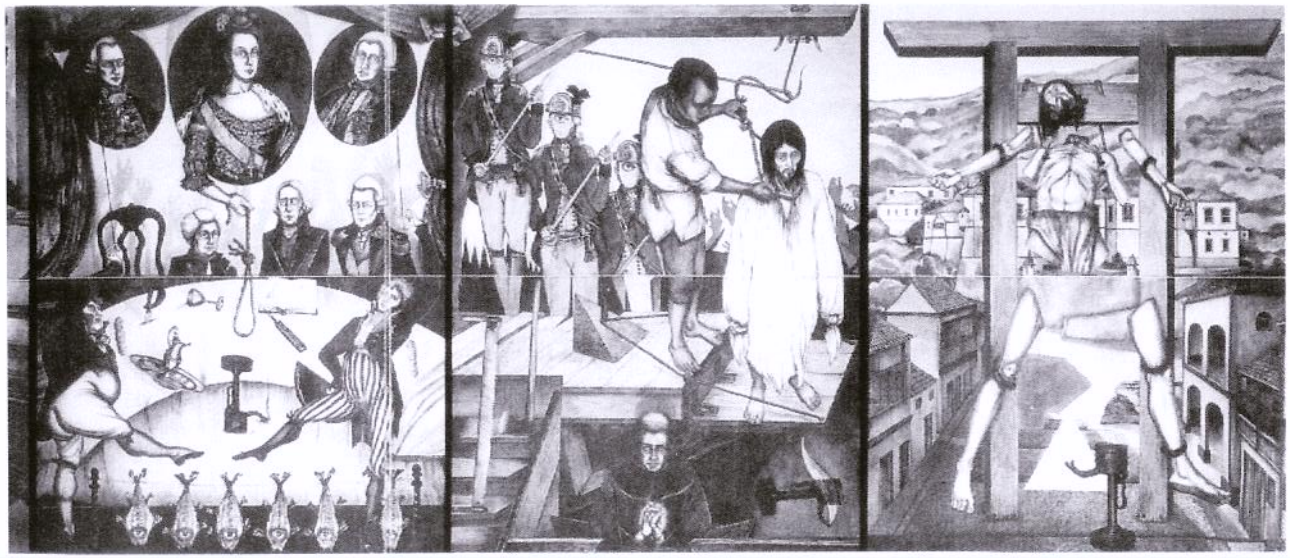
Leonardo da Vinci, *Última Ceia*, 1495-97, detalhe – Judas (Convento de Santa Maria delle, Milão)





Portinari, *Tiradentes*, 1948-9 (Memorial da América Latina, São Paulo).





João Câmara, *Painel da Inconfidência*, 1981-1986 (Panteão da pátria Tancredo Neves, Brasília).



Joaquim Pedro de Andrade, filme *Os inconfidentes*, 1972 (cena Gonzaga bordando).

Capítulo 3



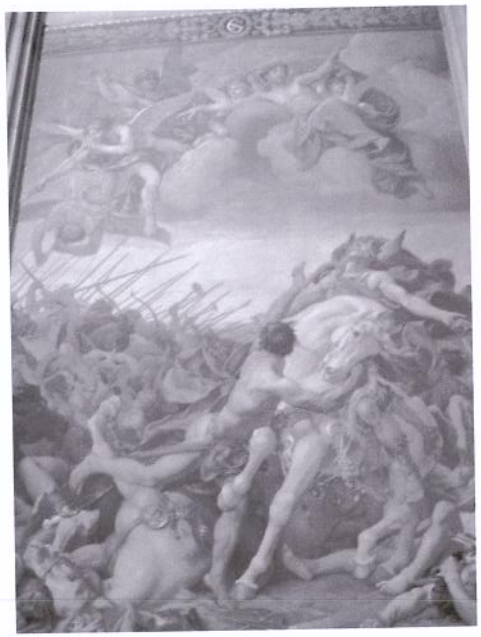
Pedro Americo, *Bataille de Campo Grande,* 1871 (Museu Imperial de Petrópolis).



Pedro Americo, *Bataille de Campo Grande,* 1871 (detalhe)



Delacroix, *Bataille de Taillebourg,* 1837, detalhe (Musée du Château de Versailles).



Paul-Joseph Blanc, *Bataille de Tolbiac*, c. 1874, detalhe (Panthéon, Paris) .



Ary Scheffer, *Bataille de Tolbiac,* c. 1837, detalhe (Musée du Château de Versailles).



Pedro Americo, *Batalha de Avahy,* 1872-1877 (Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro).



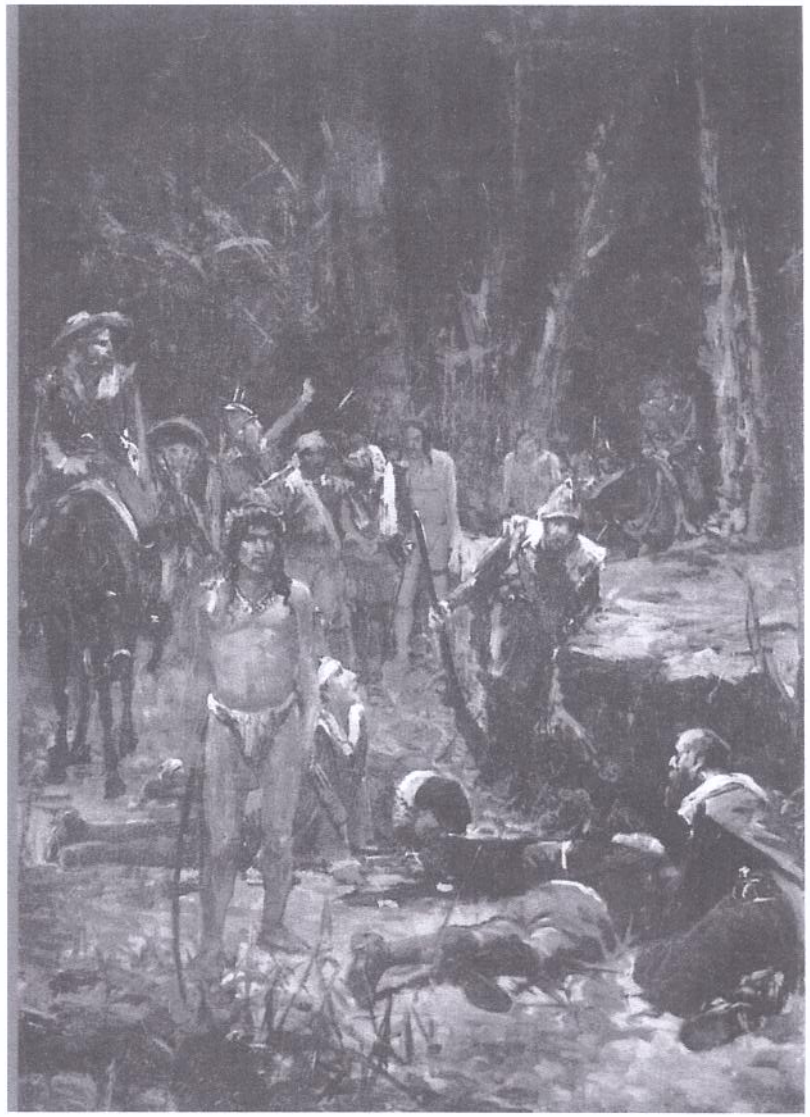
Pedro Americo, *Independência ou morte*, 1887-1888 (Museu Paulista – USP).



Henrique Bernardelli, *Os bandeirantes* , 1889 (Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro).



Henrique Bernardelli, *Os bandeirantes* , estudo
(Palácio dos Bandeirantes, SP).



Henrique Bernardelli, *Bandeirantes,* estudo
(Coleção Fadel, Rio de Janeiro).



Henrique Bernardelli, *Os bandeirantes*
(detalhes, diferentes versões)







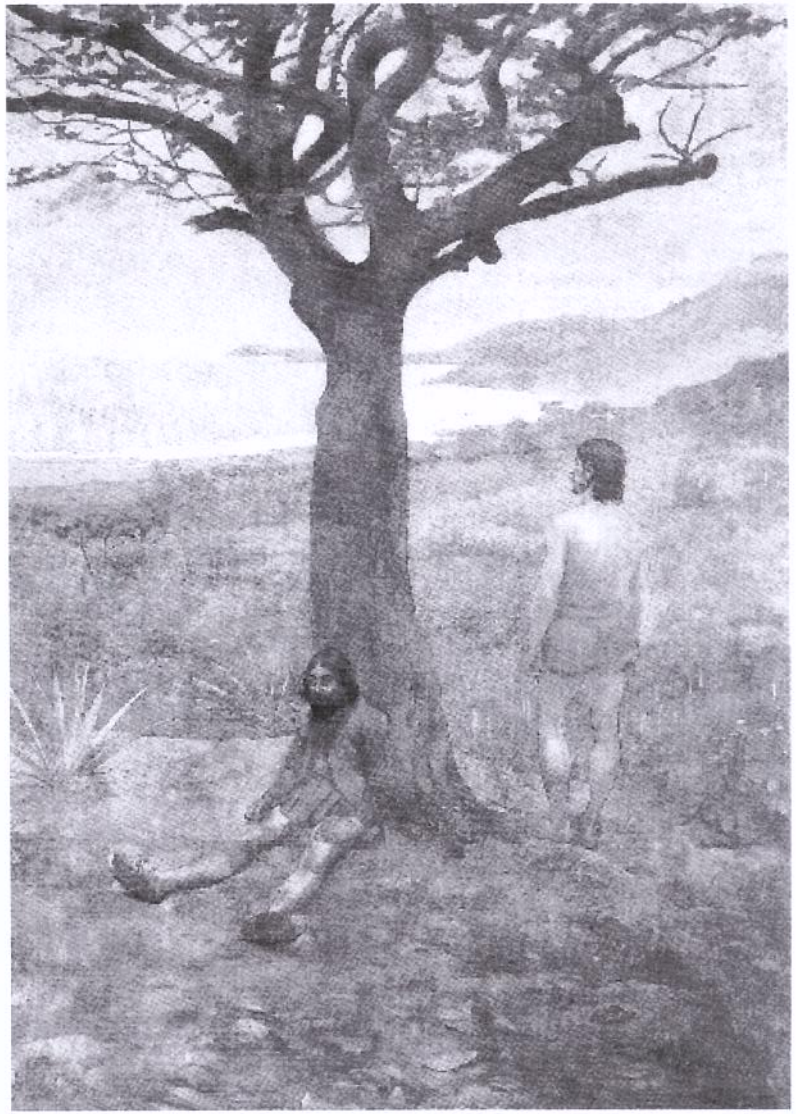
Felix Taunay, *O caçador e a onça*, 1841
(Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro).



Heracles Fighting the Lion (cópia romana de original grego), IV a.C., Hermitage, St. Petersburg.



J. Bastien-Lepage, *Les Foins,* c. 1870
(Musée d'Orsay, Paris).



Belmiro de Almeida, *Os descobridores*, 1899
(Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro)



Delacroix, *Bandido mortalmente ferido matando a sede*, 1824-25 (Kunstmuseum, Basilea)





John Constable, *O trigal*, 1826, detalhe (National Gallery, Londres).



Michetti, *O Voto*, 1883 (Galleria Nazionali de Arte Moderna, Roma).



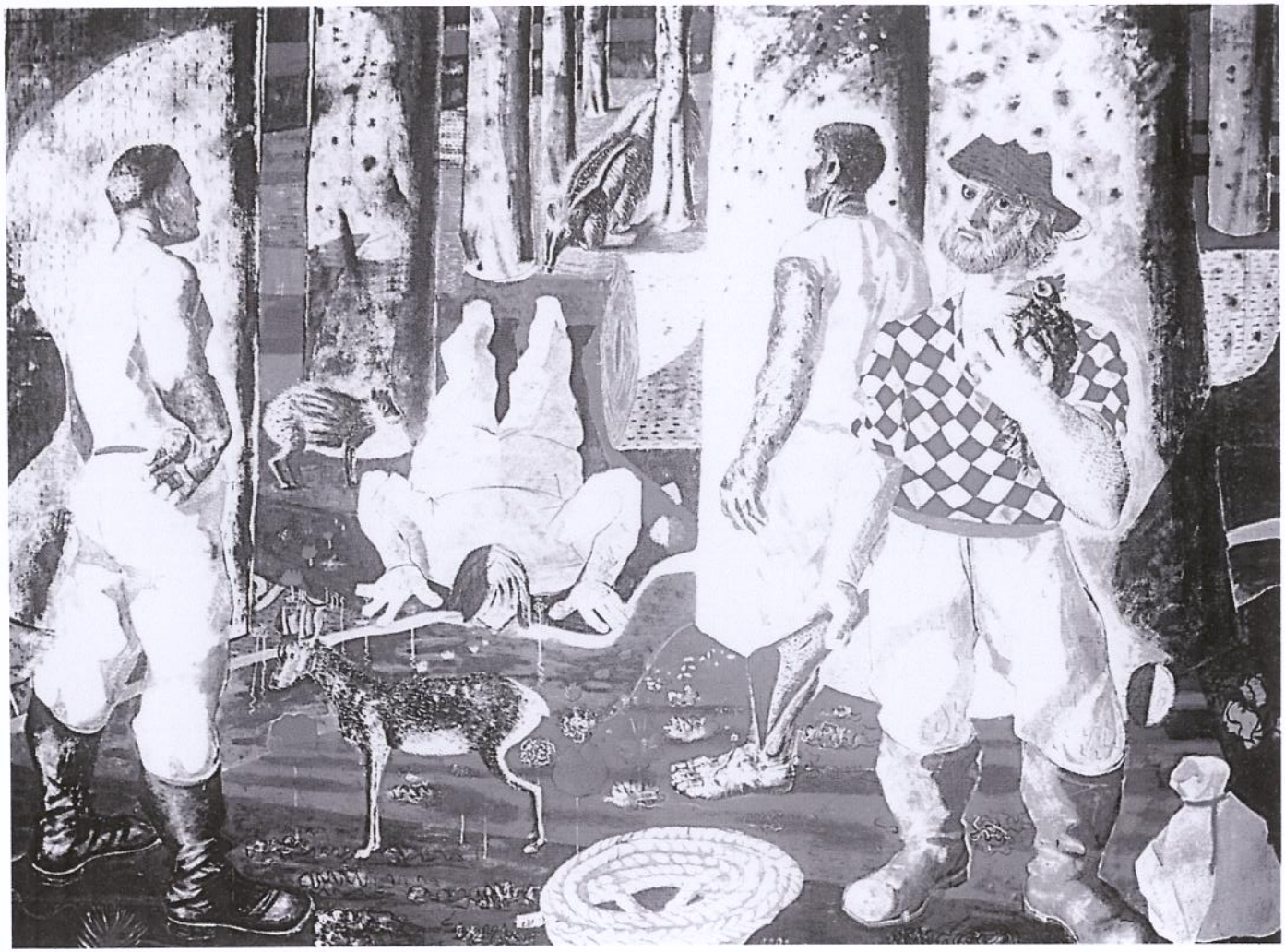
Michetti, *O Voto*, 1883, detalhe (Galleria Nazionali de Arte Moderna, Roma).



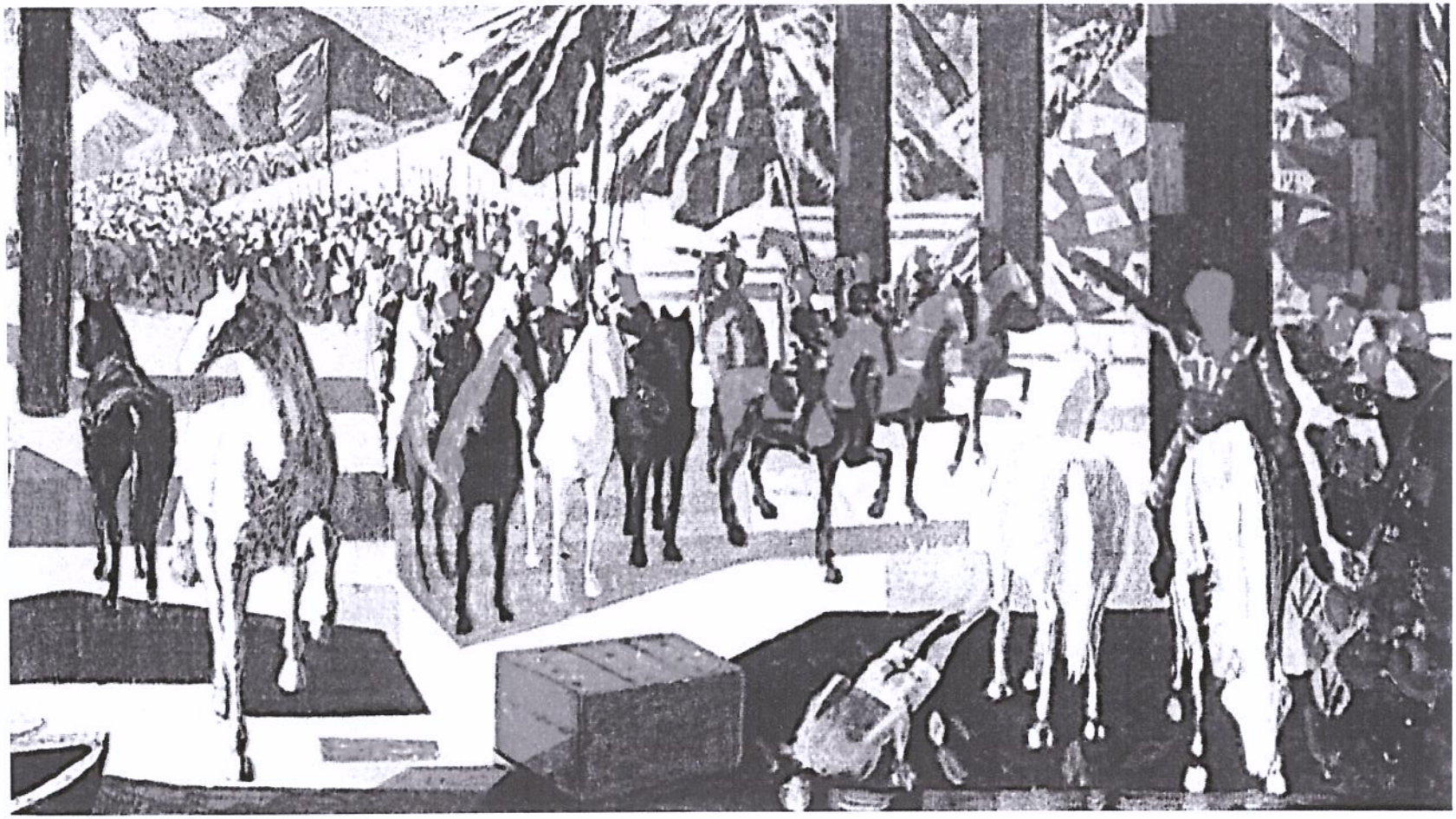
Henrique Bernardelli, *Os bandeirantes* , 1889, detalhe (Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro).



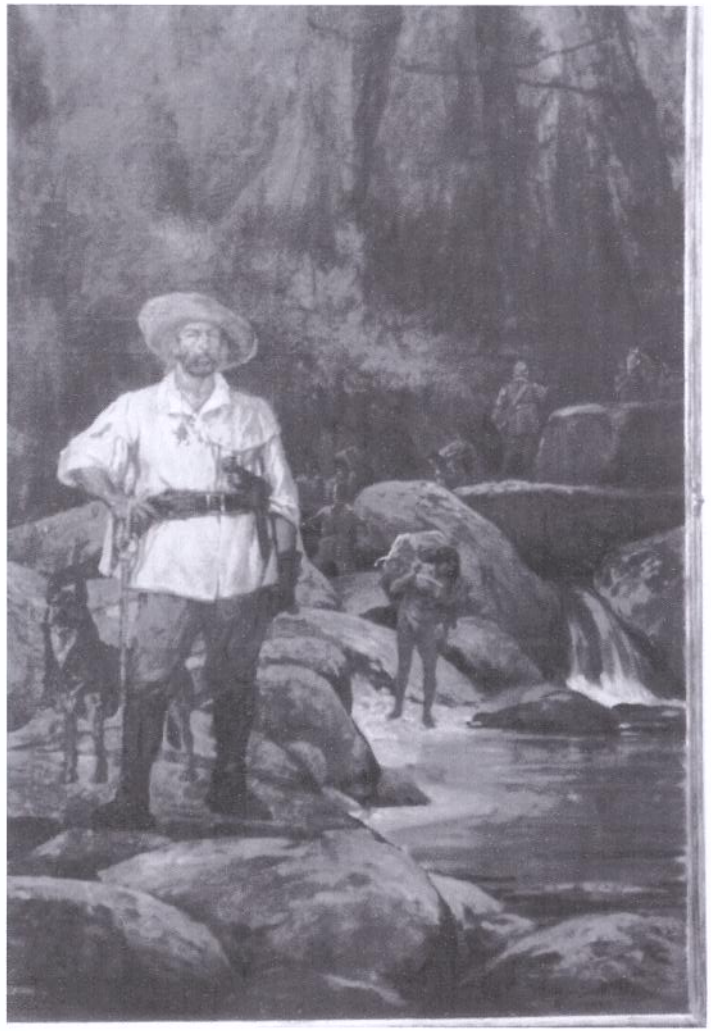
Poussin, *Diógenes lançando sua escudela,* 1648 (Museu do Louvre, Paris).



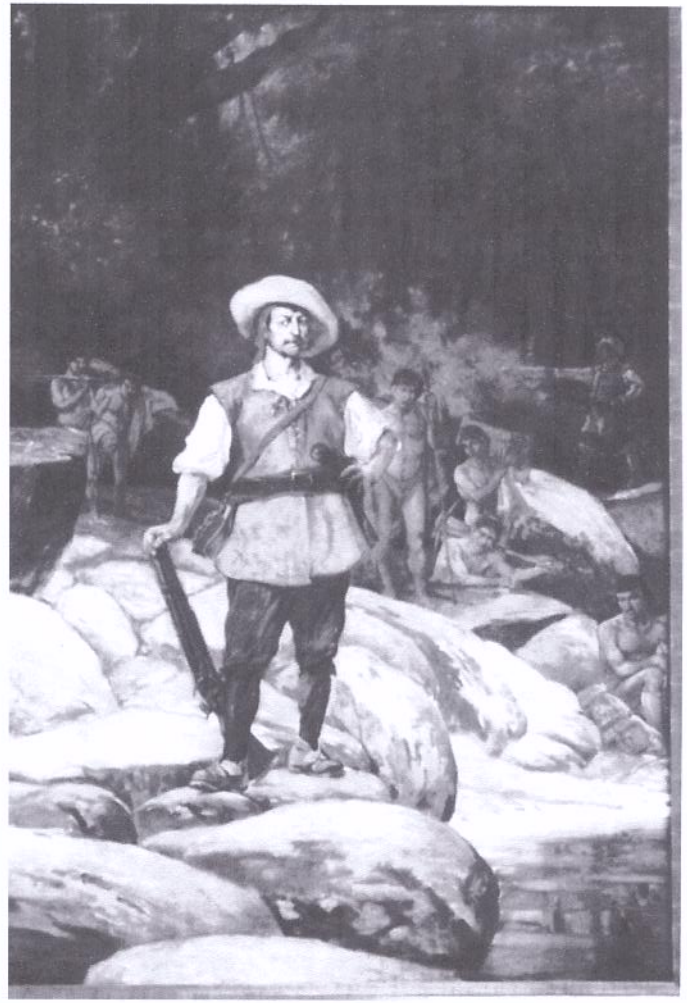
Portinari, *Desbravamento da Mata,* 1941
(Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso, Washington).



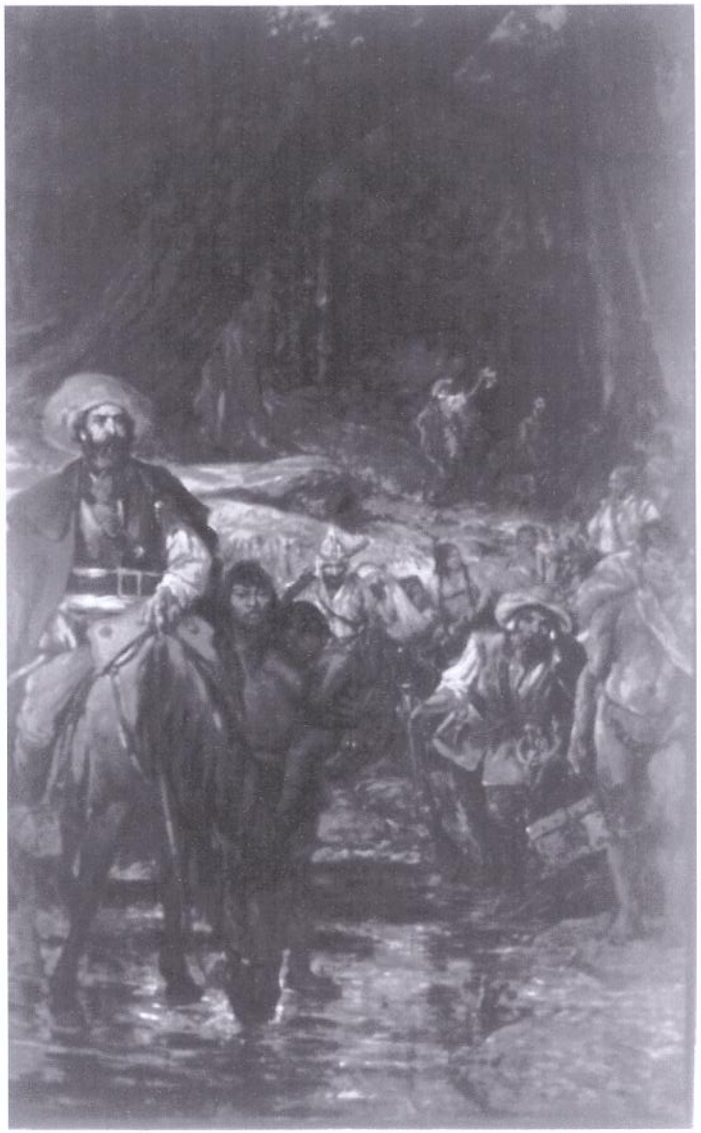
Portinari, *Brasil*, c.1953-61, detalhe (Coleção Particular, Rio de Janeiro).



Henrique Bernardelli, *O chefe dos bandeirantes*, 1923 (Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora).



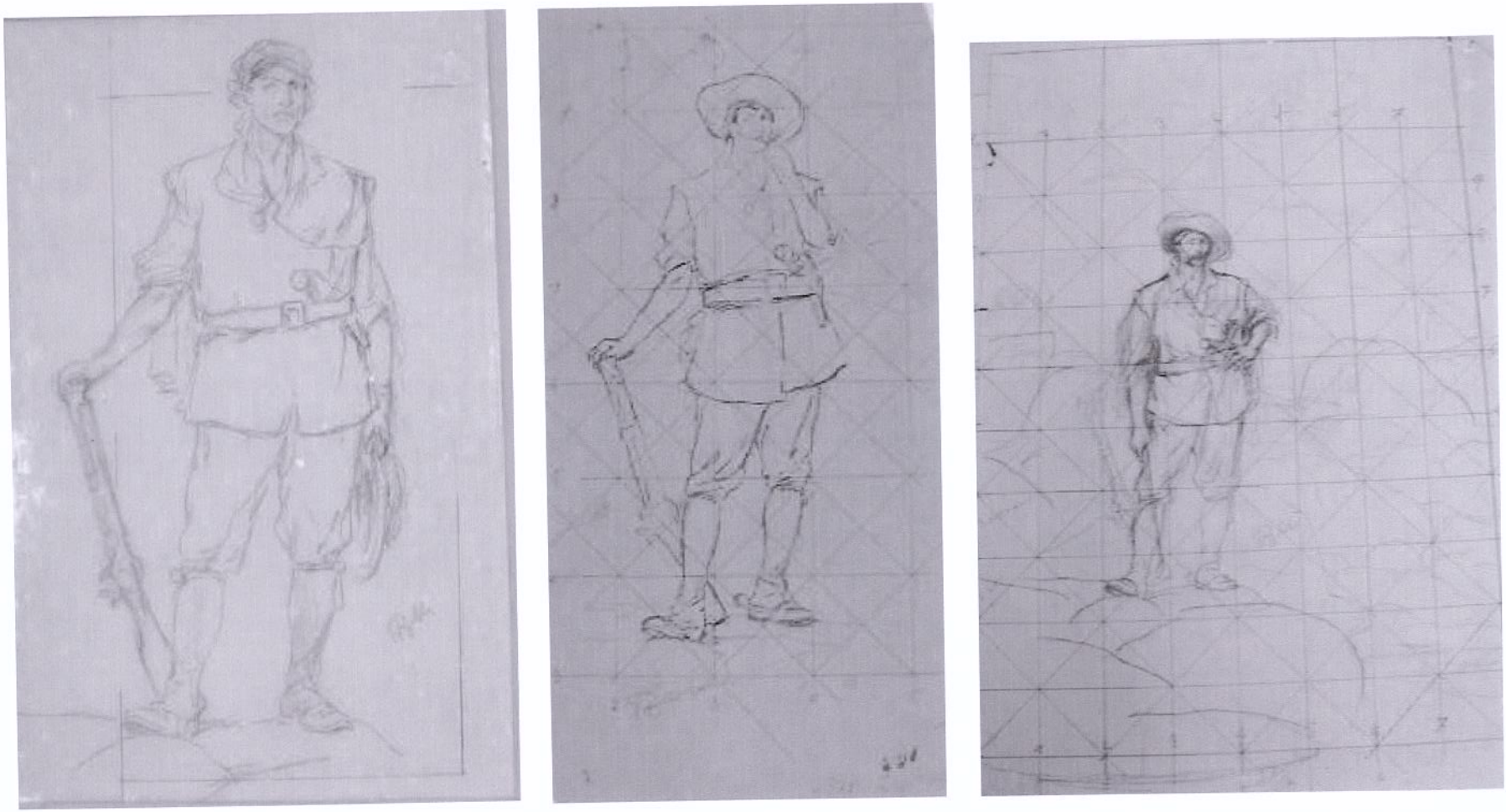
Henrique Bernardelli, *O ciclo de caça ao índio*, 1923 (Museu Paulista - USP)



Henrique Bernardelli, *A retirada do Cabo de São Roque*,1927 (Museu Paulista - USP).



Henrique Bernardelli, *Últimos momentos de um bandeirante*, 1932 (Museu Paulista - USP).



Henrique Bernardelli, *O chefe dos bandeirantes* e *O ciclo de caça ao índio,* estudos (Pinacoteca do estado de São Paulo).

Capítulo 4



Pedro Americo, *Bataille de Campo Grande,* 1871 (Museu Imperial de Petrópolis).



Pedro Americo, *Batalha de Campo Grande*, 1871, detalhe,
(Museu Imperial de Petrópolis).



Pedro Americo, Primeira idéia para a
Batalha de Campo Grande
(Coleção Fadel, Rio de Janeiro).



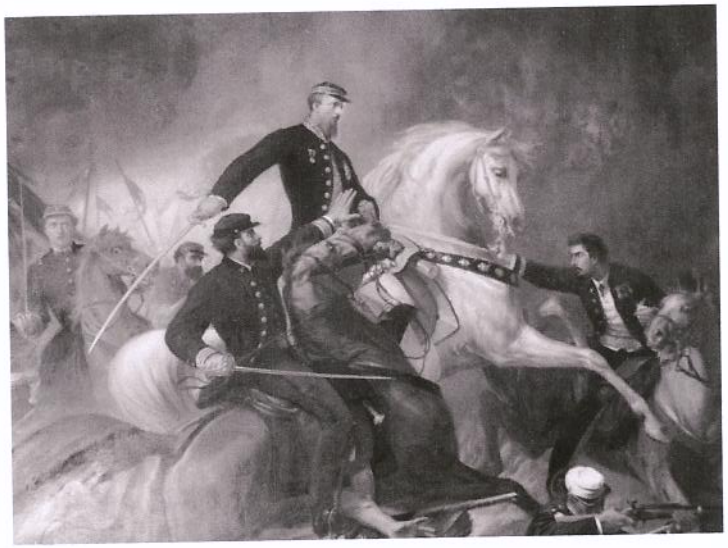
Pedro Americo, *Batalha de Campo Grande*, 1871, estudo (Coleção Sebastião Loures, Rio de Janeiro).



Pedro Americo, *Batalha de Campo Grande*, 1871 (Museu Imperial de Petrópolis).



Luigi Bechi, *Il marchese Fadini salva a Montebello il colonnello de Sonnaz*, entre 1859 e 1862 (Pallazzo Pitti, Florença).



Pedro Americo, *Batalha de Campo Grande*, 1871 (Museu Imperial de Petrópolis).



Raphael, *Constantino contra Maxencio,* 1520-24
(Stanza di Constantino, Palazzi Pontifici, Vaticano).



Pedro Americo, *Batalha de Campo Grande*, 1871, detalhe
(Museu Imperial de Petrópolis).



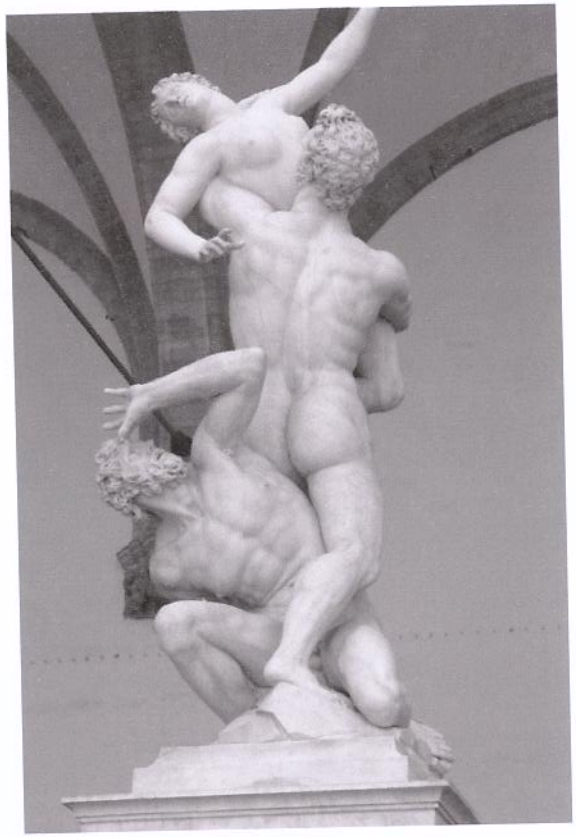
Delacroix, *Dante et Virgile aux enfers*, 1822
(Musée du Louvre).



Pedro Americo, *Batalha de Campo Grande*, 1871
(Museu Imperial de Petrópolis).



Bernini, Fontana dei fiumi - *Rio della Plata,* 1651 (Piazza Navona, Roma).



Giambologna, *Ratto delle sabine,* 1583 (Loggia dei Lanzi, Florença).



Pedro Americo, *Batalha de Campo Grande*, 1871 (detalhe).



Horace Vernet, *L'assaut du Zouave*, 1855, Gravura, Maison Goupil



Pedro Americo, *Batalha de Campo Grande*,1871 (detalhe).



Horace Vernet, *Bataille de Fontenoy*,1828 (Versailles).



Detalhe



Pedro Americo, *Batalha de Campo Grande*, 1871 (detalhe).



Pedro Americo, *Batalha de Avahy*, 1872-1877 (Museu Nacional de Belas Artes).



Jacques Courtois, il Borgognone, *Cena de Batalha*
(Galeria da Academia Nacional de São Lucas, Roma).



Jacques Courtois, il Borgognone, *Cena de Batalha.*
(Galeria da Academia Nacional de São Lucas, Roma).



Pedro Americo, *Batalha de Avahy,* 1872-1877
(MNBA).



Pedro Americo, *Batalha de São Martino* (estudo) c.1880-1 (Coleção Particular - São Paulo).



Horace Vernet, *La prise de la Smala d'Abd el-Kader par le duc d'Aumale à Taguin, 16 mai 1843*, 1844,
detalhe - Duque d'Aumale (Versailles).



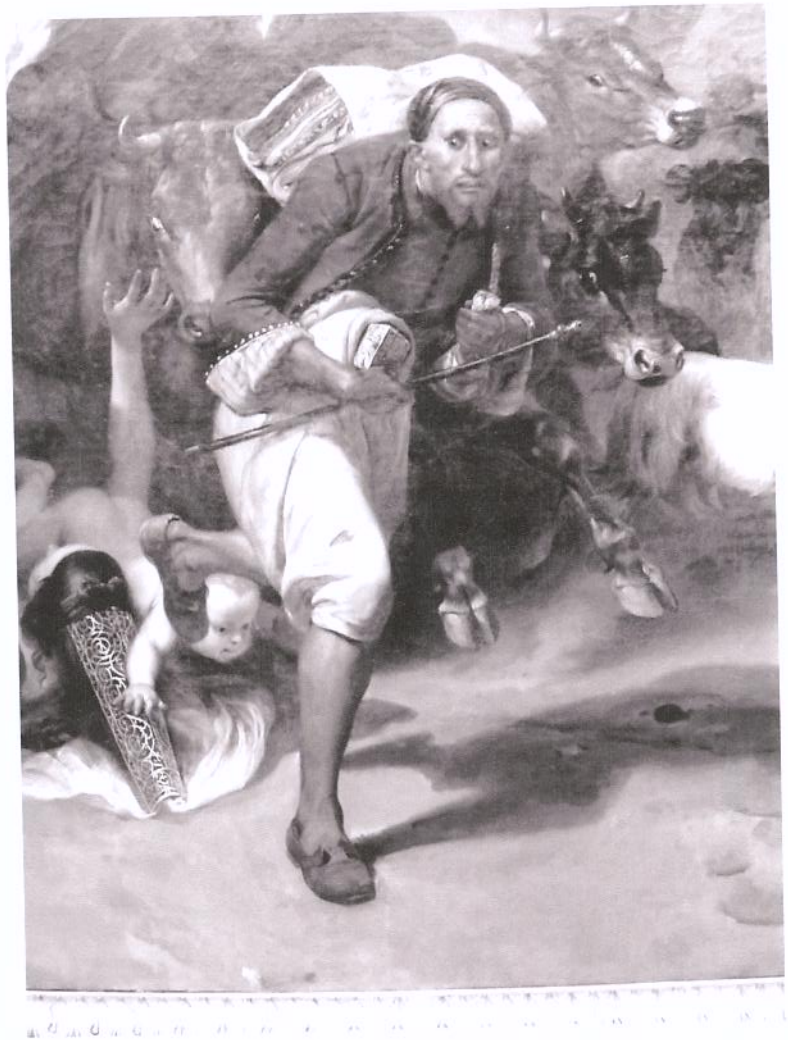
Pedro Americo, *Batalha de Avahy,* 1872-1877,
detalhe - Duque de Caxias.



Horace Vernet, *La prise de la Smala d'Abd el-Kader par le duc d'Aumale à Taguin, 16 mai 1843*, 1844,
detalhe – cego - Sid-el-Aradj (Versailles)



Pedro Americo, *Batalha de Avahy,* 1872-1877,
detalhe - cego.



Horace Vernet, *La prise de la Smala d'Abd el-Kader par le duc d'Aumale à Taguin, 16 mai 1843*, 1844 , detalhe - judeu.



Pedro Americo, *Batalha de Avahy,* 1872-1877, detalhe.



Pedro Americo, *Batalha de São Martino,* estudo, c.1880-1, detalhe.



Paul Delaroche, *Charlemagne traversant les Alpes,* 1847 (Versailles).





Pedro Americo, *Batalha de Avahy,* 1872-1877 (detalhes).



Géricault, *Officier de chasseurs de la garde*, 1812 (Louvre).



Pedro Americo, *Batalha de Avahy*, 1872-1877, detalhe.



Bataille de Colmiers, devant Orléans;
gravura publicada em *La guerre et la Commune* de A. Darlet, 1872.



Pedro Americo, *Batalha de Avahy,*
1872-1877, detalhe Cadete Seraphim.



Siége de Paris, mort du Commandante de Dampierre, Trichon, gravura publicada em *La guerre et la Commune* de A. Darlet, 1872.



Pedro Americo, *Batalha de Avahy,* 1872-1877, detalhe - Sá Brito ferido.



Fig. 256. Chasse au buffle chez les Indiens Comanches.

« Chasse au buffe chez les indiens comanches »
fig. 256

Louis Figuier, *Les races humaines*, 1873.



Pedro Americo, *Batalha de Avahy,* 1872-1877, detalhe.



Gustave Doré, *Batalha de Montebello*, 1859
(Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", Castello Sforzesco, Milão).



Pedro Americo *Independência ou morte,* 1888
(Museu Paulista - USP).



Ernest Meissonier, *1807, Friedland*,1875,
(Metropolitan Museum of Art, New York).



Pedro Americo, *Independência ou morte,* 1888 (Museu Paulista - USP).



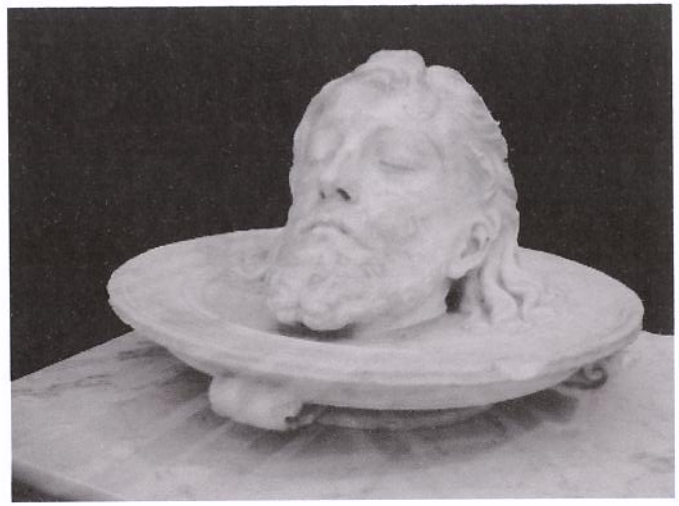
Pedro Americo, *Independência ou morte,* estudo (Coleção Fadel - Rio de Janeiro).



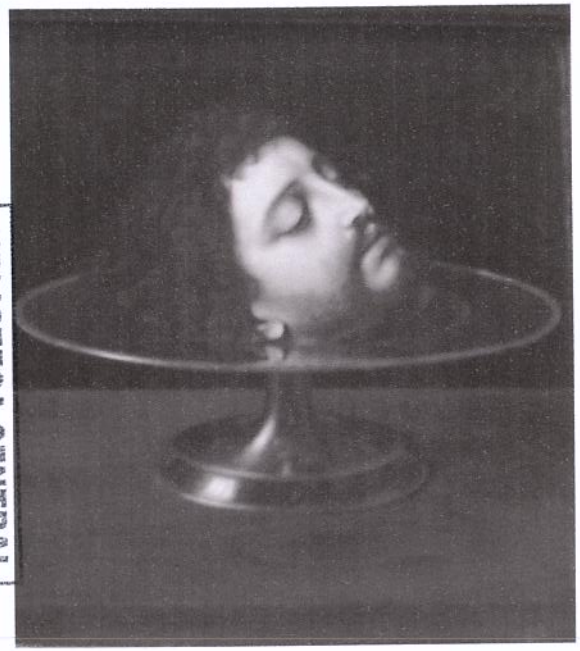
Pedro Americo, *Independência ou morte,* estudo (Museu Histórico Nacional - Rio de Janeiro).



Pedro Américo, *Tiradentes esquartejado,* 1893, detalhe.



Norte da Italia (?), após o séc. XVII, *Tête de saint Jean Baptiste 'in disco'* (Louvre).



Andrea Solario, *La tête de Saint Jean-Baptista*, 1507 (Louvre).



Andrea Solario, *La tête de Saint Jean-Baptista*, desenho (Louvre).

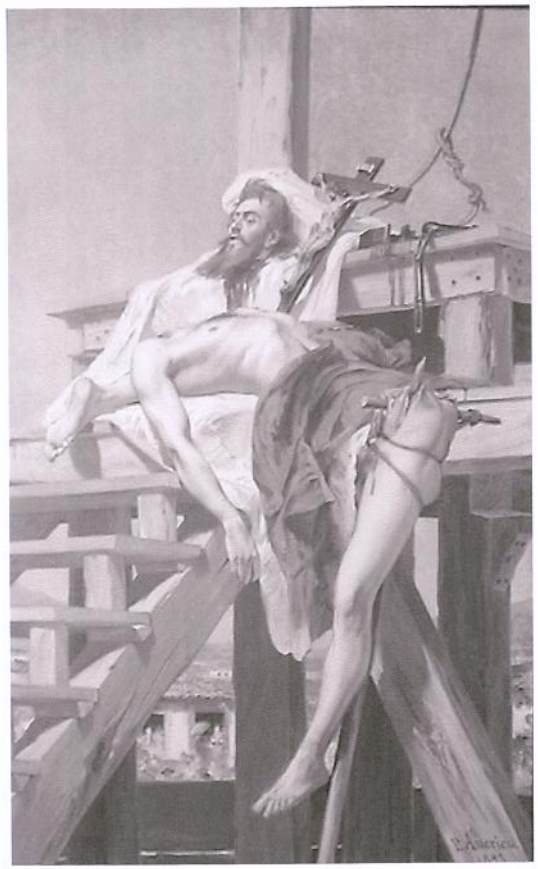
BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO
COLEÇÃO
UNICAMP



Pedro Américo,
Tiradentes esquartejado, 1893,
detalhe.



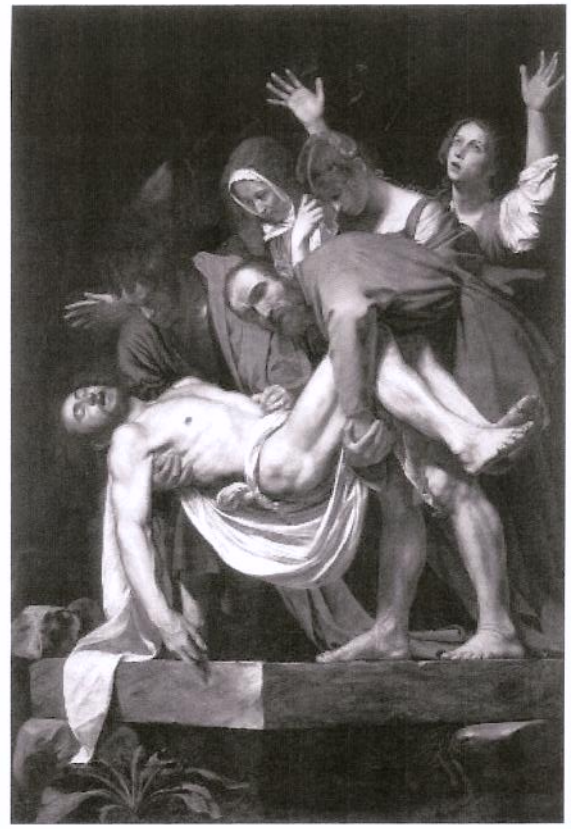
Sebastian de Llanos y Valdes,
Tête de saint martyr decapite, 1675
(Musée du Louvre).



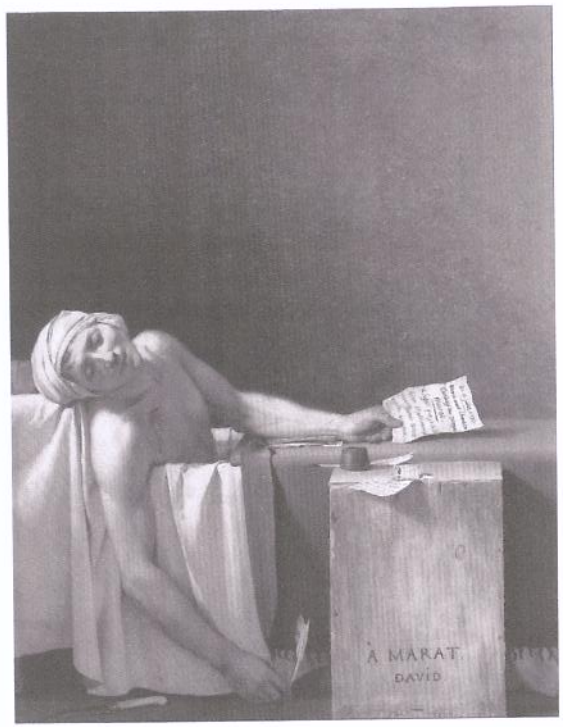
Pedro Americo, Tiradentes esquartejado, 1893



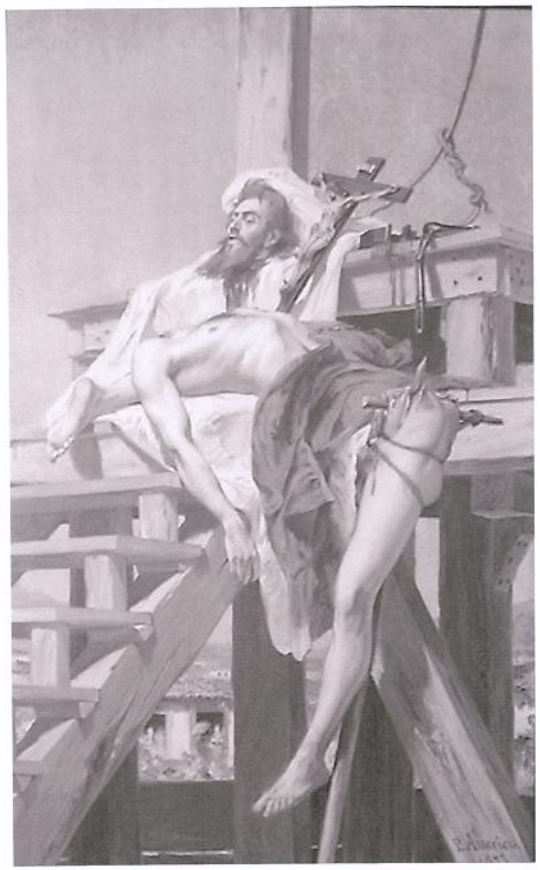
Michelangelo, *Pietà,* 1497-1500
(São Pedro, Roma).



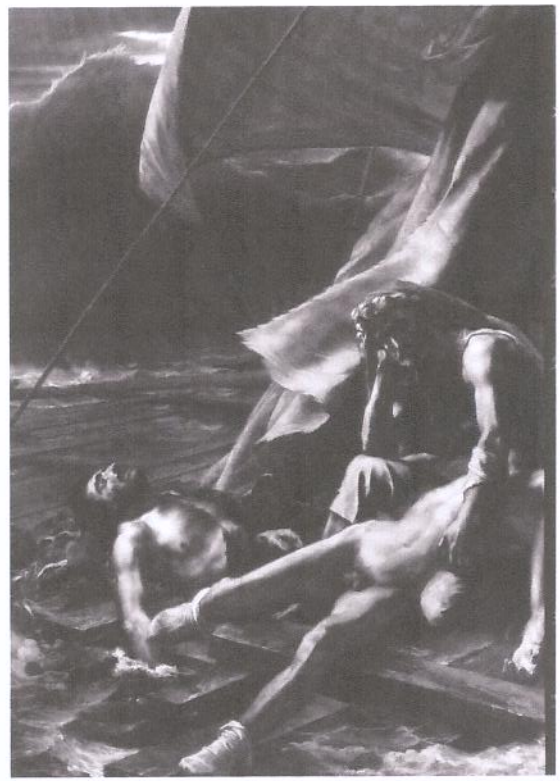
Caravaggio, *Deposição de Cristo,* 1602-04
(Pinacoteca Vaticana).



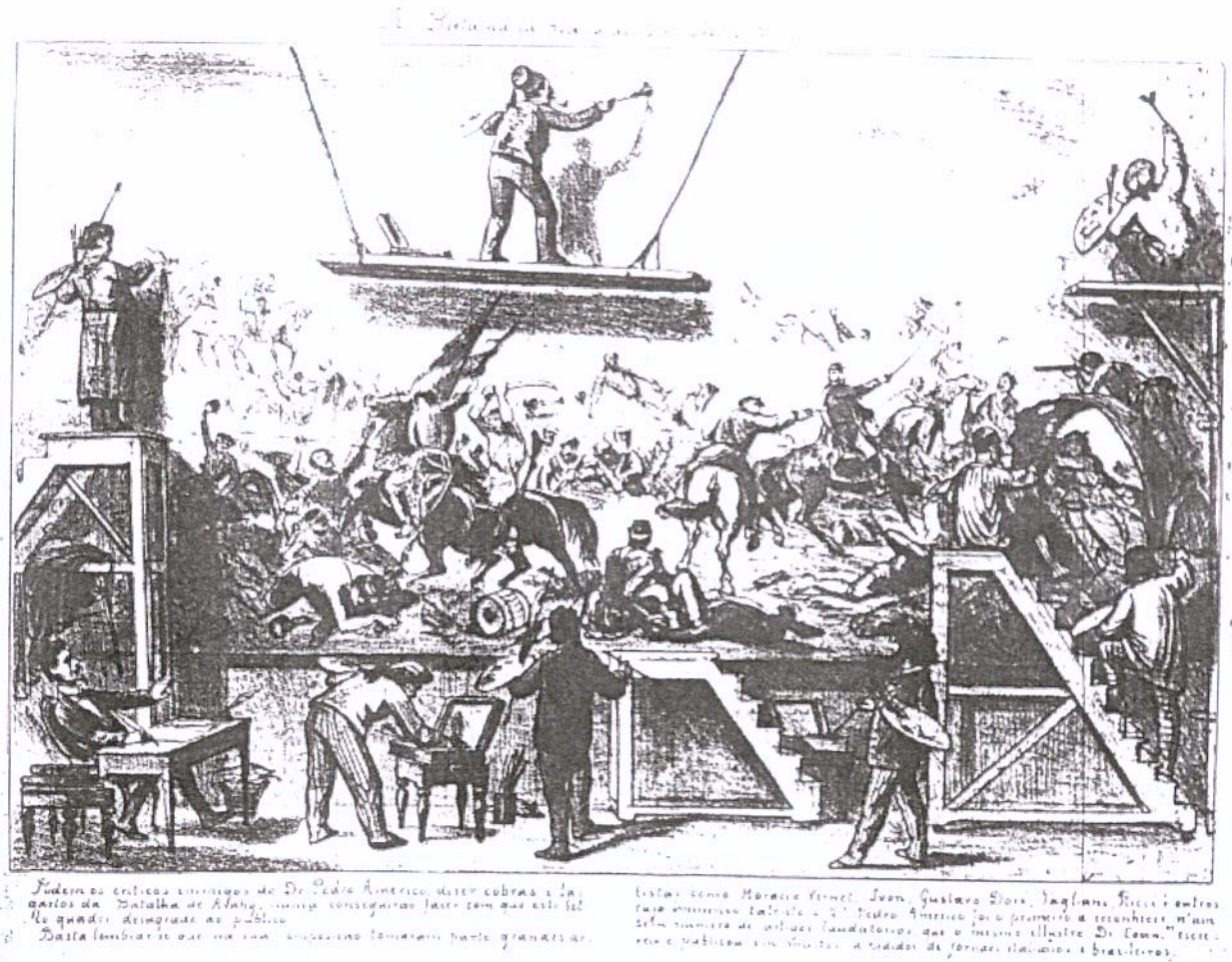
Jacques-Lois David, *Marat assassiné*, 1793 (Musée Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles).



Pedro Americo, *Tiradentes Esquartejado*, 1893.



Géricault, *Le radeau de la Méduse*, 1819, detalhe (Musée du Louvre).



Angelo Agostini, "*Batalha de Avahy*", *Revista Illustrada*, 10 de maio de 1879.



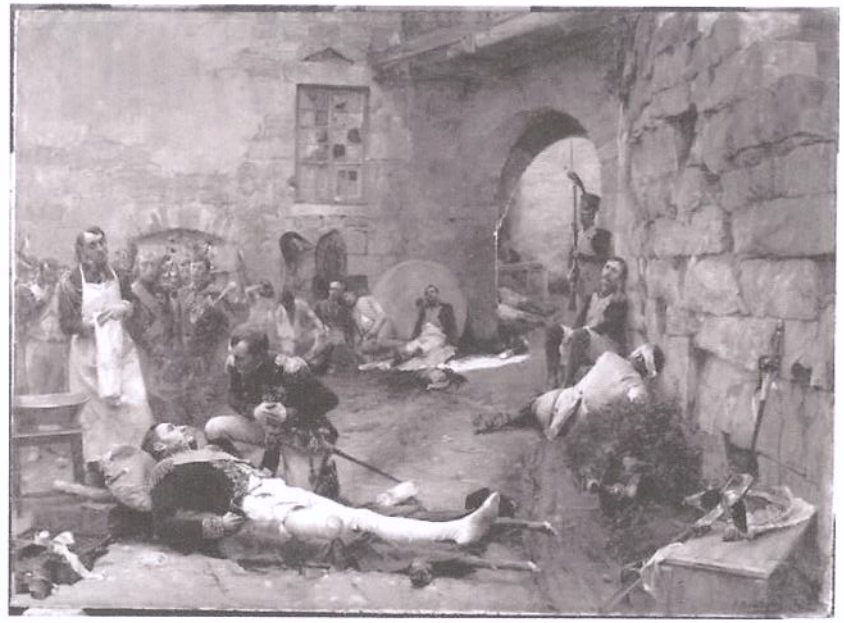
Horace Vernet, *La prise de Malakoff par le general Mac-Mahon*, 1858 (Musée Rolin, Autun, França).



Leon Cogniet, *Bataille du mont Thabor*, c. 1843 (Musée des Beaux-Arts d'Orléans).



Bourgeois, *Derniers moments du duc de Montebello*, 1810 (Versailles)

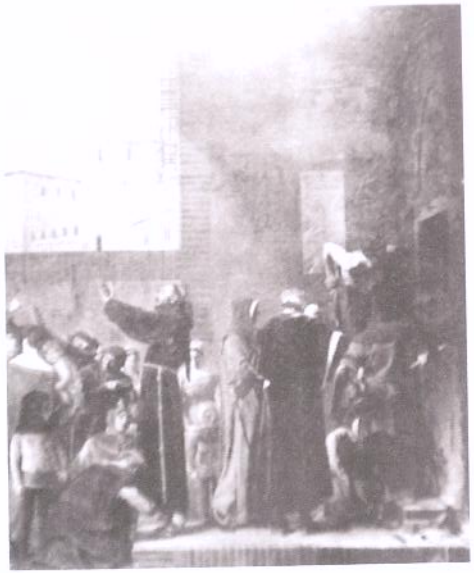


Boutigny, *Maréchal Lannes à Essling*, 1894
(Musée des Beaux Arts d'Arras, França).



Jean-Paul Laurens

Bernard Délicieux



1- La délivrance des emmurés de Carcassone, 1879 (Carcassonne, Hôtel de Ville)



2- L'interrogatoire, 1881 (Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage)



3- Le torturé ou Après la question, 1882-1883 (Ottawa, Galerie Nationale du Canada)



Jean-Paul Laurens, *Triptyque sur Jeanne D'Arc*
1899 - 1903 (Hôtel de Ville, Tours).



Jeanne-d'Arc accueille le roi Charles VII sous les murs de la ville de Tours



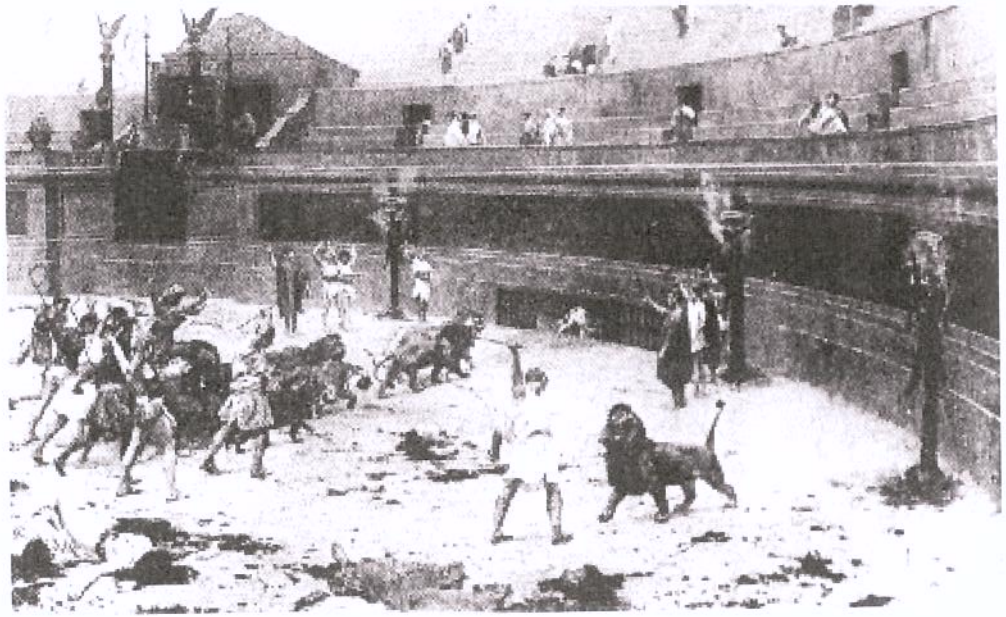
Jeanne-d'Arc monte au bûcher



Après le supplice



Jean-Léon Gérôme, *Porte de la mosquée El-Hasanein au Caire où furent exposées les têtes des beys immolés par Salek-Kachet*, 1866 (Forbes Magazine collection, New York).



Jean-Léon Gérôme, *La rentrée des félins*, 1902 (Coleção particular).



Jean-Léon Gérôme, *Le 7 décembre 1815, neuf heures du matin - l'Exécution du Maréchal Ney,* 1867
(City Art Gallery, Sheffield, Grande-Bretagne).



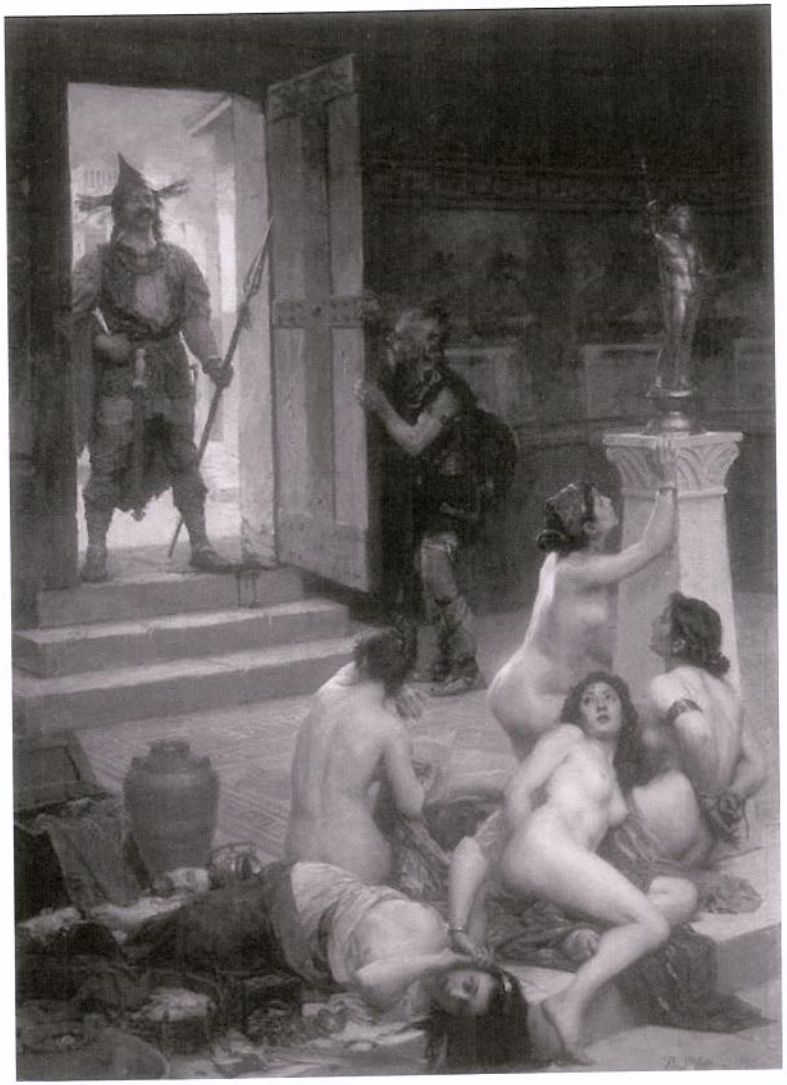


Henri – Regnault, *Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade*, 1870
(Musée d'Orsay, Paris).





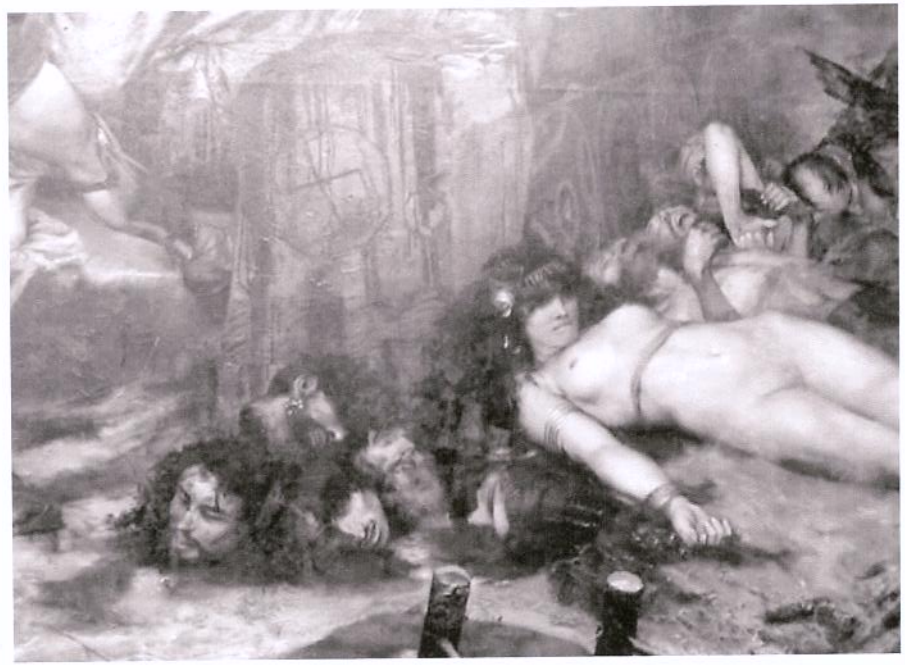
Georges Clairin, *Massacre des abencerages à Grenade*, 1874
(Musée de Beaux-Arts Rouen, França).





Paul-Joseph Jamin, *Le Brenn et sa part de butin*, salon 1893 (Musée des Beaux-Arts, La Rochelle, França).

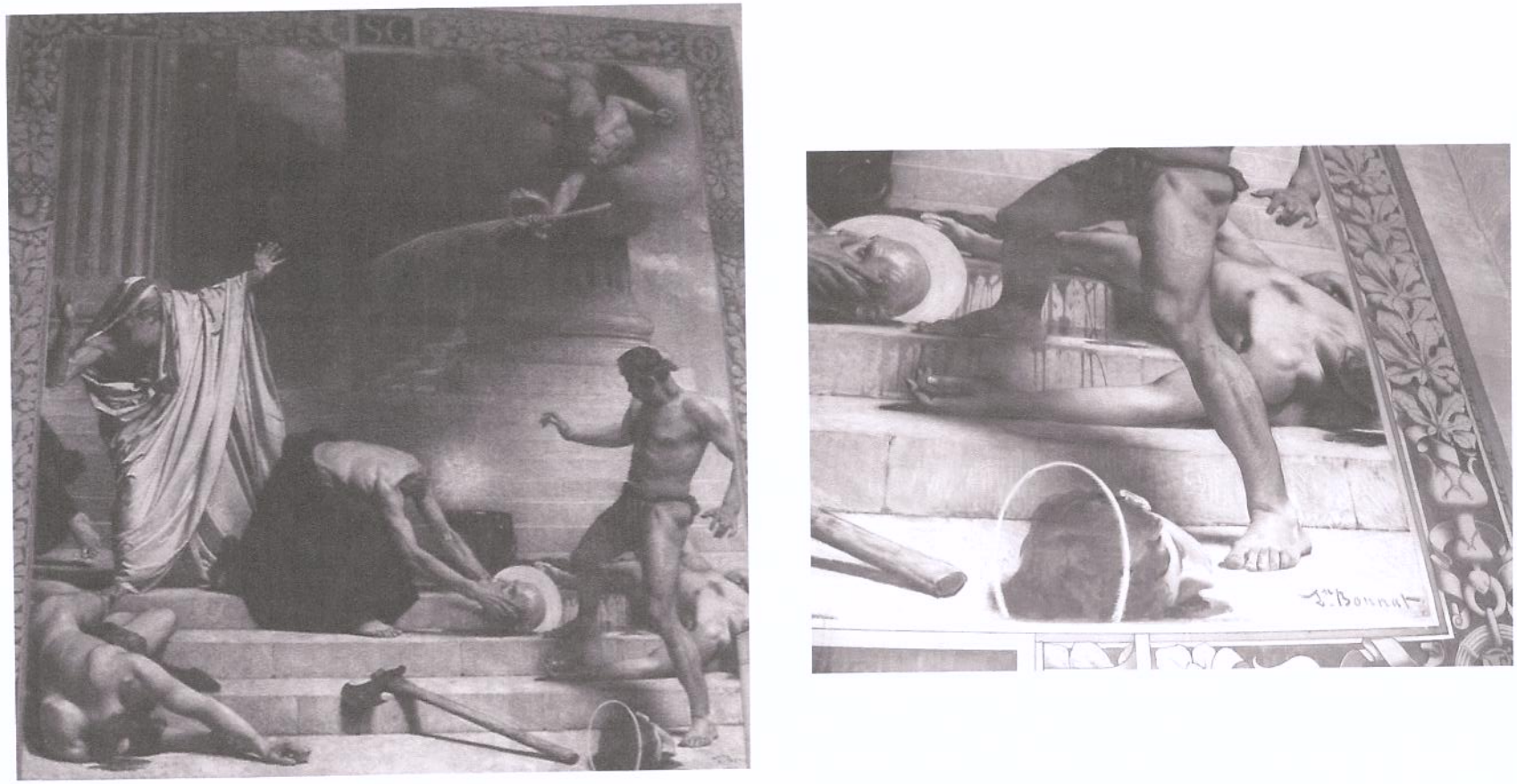




Georges-Antoine Rochegrosse, *Andromaque,* salon de 1883
(Musée des Beaux-Arts de Rouen, França).



Léon Cogniet, *Scène du massacre des innocents*,1824
(Musée des Beaux-Arts de Rennes).



Léon Bonnat, *Le martyre de Saint Denis,* Salon de 1885 (Panthéon, Paris).



Antonio Ciseri, *Santa Felìcita e il martirio del Maccabei,* 1853-1863
(Chiesa di *Santa Felìcita*, Florença).





Daniel MacLise, *The trial of Sir William Wallace at Westminster*séc.XIX
(Guildhall Art Gallery de Londres).

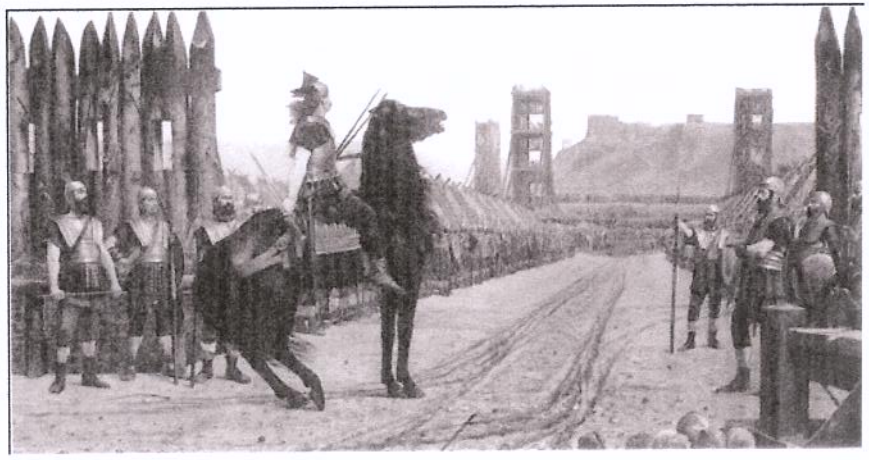
Estátua no monumento a Wallace em Stirling, Escócia, séc. XIX.



Aimê Millet, *Vercingétorix*, 1865 (Alise-Saint-Reine, Côte-d'Or, França).



Lionel Royer, *Vercingétorix jette ses armes aux pieds de César*, 1899 (Musée Crozatier, Le Puy, França).



Henri-Paul Motte, *Vercingétorix se rendant à Cesar*, 1886 (Musée Crozatier, Le Puy, França).



Miguel Noreña, Gabriel Guerra e Epitacio Calvo, Monumento a Cuauhtémoc, 1887, (México).



Leandro Izaguirre, *El suplicio de Cuauhtémoc* (Museo Nacional de Arte, México).



Túpac Amaru II – Gravura.

Capítulo 5



Maerten de Vos, *Martyre du prophète Isaïe.*



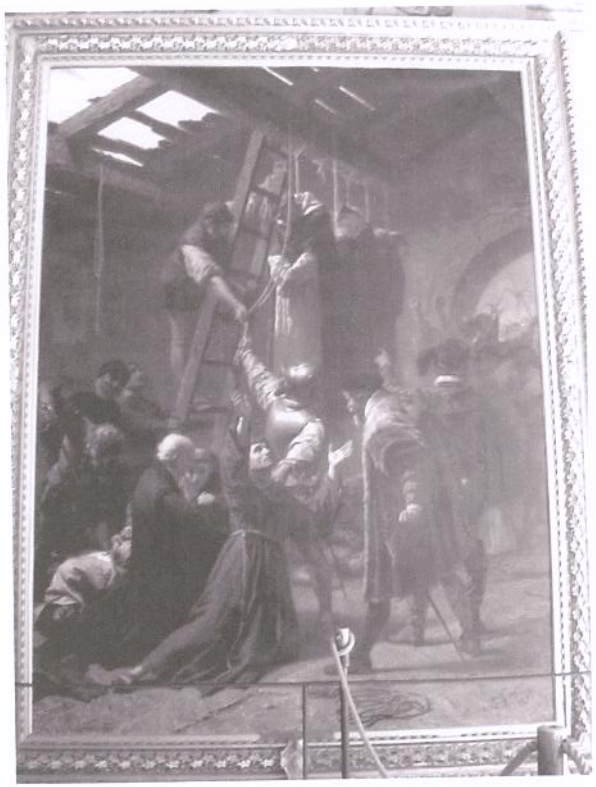
Lucas Cranach, o velho, *Martyre du saint Siméon, prophète.*



Desenho anônimo, *Martyre du saint Siméon, prophète* (Biblioteca Nacional de Paris).



Pere Garcia de Benaverri, martírio de Santa Julita, 1456 e 1460, detalhe retábulo (Museu Diocesano de Barcelona).



Cesare Francassini (1838-1868), *Il martiri Gorgomiensi* (Museu do Vaticano).



Cesare Sermei. *Martirio dei Francescani nelle Fiandre*,1621 (Chiesa Nuova de Assis).



Cesare Sermei. *Martirio dei Francescani nelle Fiandre*, 1621, detalhe (Chiesa Nuova de Assis).



Il Giudizio Universale e l'Inferno, gravura, detalhe (Museo delle sinopie, Pisa, Itália).



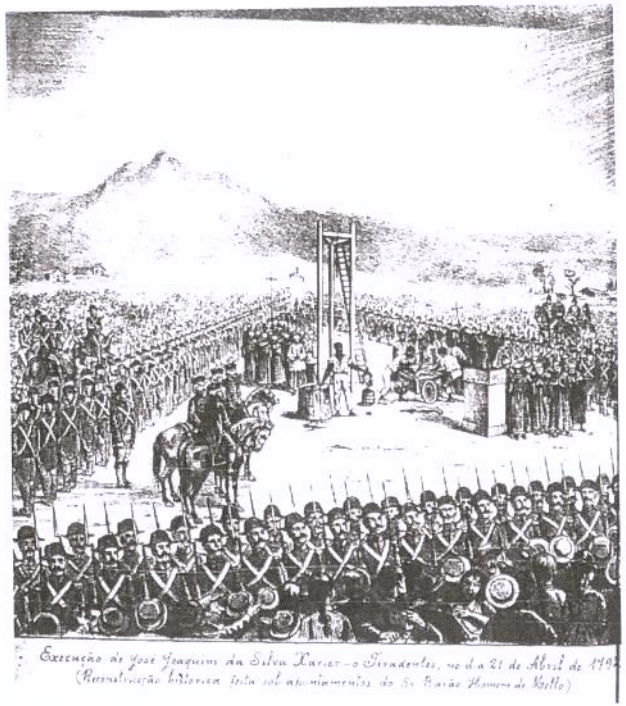
Cesare Sermei. *Martirio dei Francescani nelle Fiandre*, 1621, detalhe (Chiesa Nuova de Assis).



Jacopo Berengario da Carpi. *Isagogae breues, perlucidae ac uberrimae... .* Bologna: Beneditcus Hector, 1523.



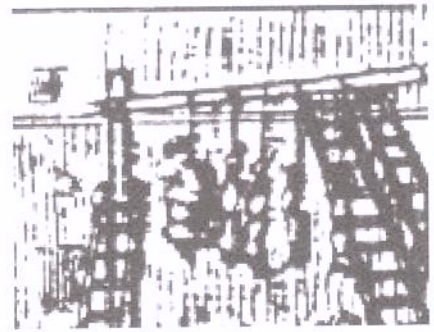
Charles Etienne. . *De dissectione partium corporis humani libri tres.* Paris: Apud Simonem Colinaeum, 1545.



Execução de José Joaquim da Silva Xavier – o Tiradentes, no dia 21 de Abril de 179[illegible]
(Reconstituição histórica feita sob os auspícios do Sr. Visconde Homem de Mello)

Pereira Netto (?) "À memória de Tiradentes" *Revista Illustrada* - abril 1892.





Jacques Callot, *Justices exécutées contre la transgression du ban de santé.*



36. Giustitie eseguite contro transgressori de bandi della Sanita' 37. Rè Sporco archibugiato 38. Prigione sporca p rei sospetti 39. Banditore delle Giustitie

Goya, *Los desastres de la guerra*, 1810-20.



37 Esto es peor!

39 Grande hazaña! con muertos!



33 Qué hai que hacer mas?







Domenico Guirlandaio, *Strage degli innocenti,* 1486-90
(Basílica de Santa Maria Novella, Florença).





Matteo di Giovanni, *Strage degli innocenti*, c. 1492,
(Palazzo Comunale de Siena).



Pedro Americo, *Bataille de Campo Grande,* 1871.





Ingres, *Œdipe explique l'énigme du Sphinx*, 1808 (Louvre.)







Pedro Americo, *Batalha de Avahy*, (detalhes).





Giorgione, *Judith*, entre 1498-99 e 1505
(Museu Hermitage, St. Pétersbourg).





Pedro Americo, *Judith rende graças a Jeovah, por ter conseguido livrar sua pátria dos furores de Holofernes*, 1880 (Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro).





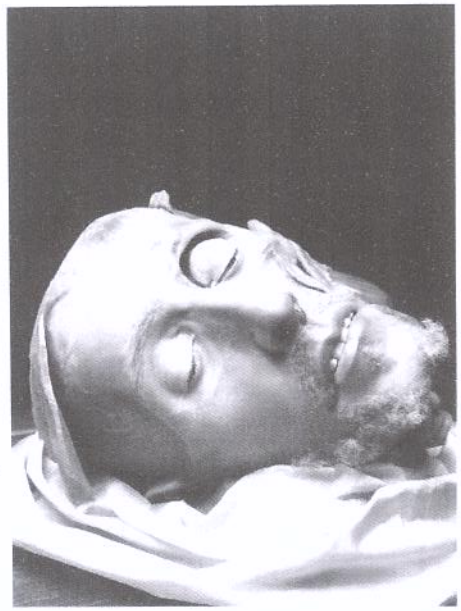
Caravaggio, *Judith decapitando Holofernes,* c.1599 (Galleria Nazionale dell'Arte Antica, Roma)



Artemisia Gentileschi, *Judith decapitando Holofernes,* 1620 (Galleria degli Uffizi, Florença)



Pedro Americo, *Tiradentes esquartejado,* 1893 (detalhe)



Gaetano Giulio, *Préparation anatomique d'une tête,* séc. XIX (Museo La Specola, Florença, Itália).



Géricaul, *Têtes de suppliciés*, 1818-19 (Estocolmo, Nationalmuseum).



Brascassat, *Tête de Fieschi, à Bicêtre* (Musée Carnavalet).



Denis Auguste Marie Raffet, *Deux études de la tête d'un homme mort,* 1833 (Musée du Louvre, Paris).



Pedro Américo, *Tiradentes esquartejado,* 1893 (detalhe)



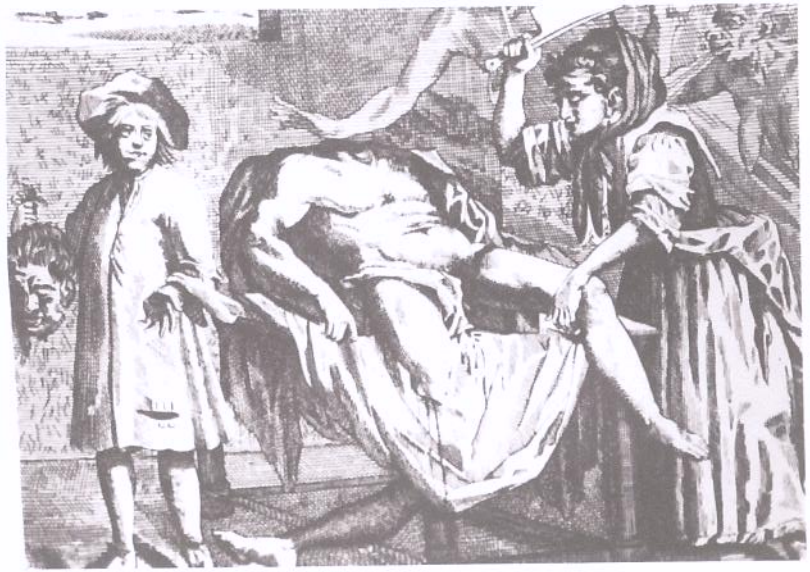
Giovanni Dupré, *Abele Morente,* 1843 (Pallazzo Pitti, Florença)



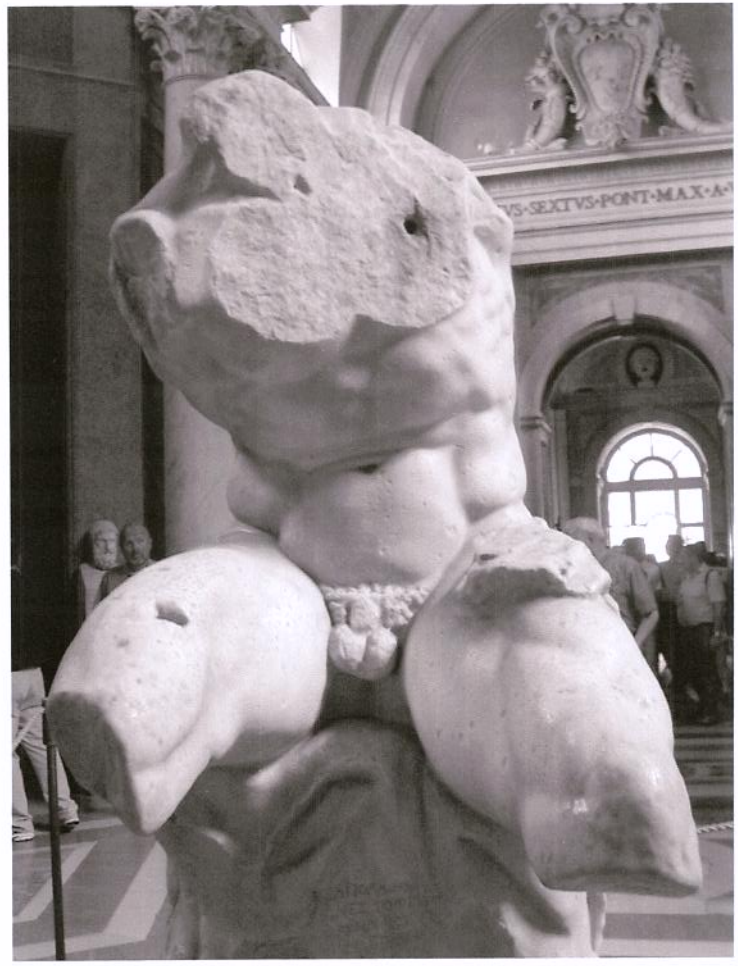
Antonio Ciseri, *Santa Felìcita e il martirio del Maccabei,* 1853-1863
(Chiesa di *Santa Felìcita*, Florença)



Pedro Americo, Tiradentes esquartejado, 1893 (detalhe)



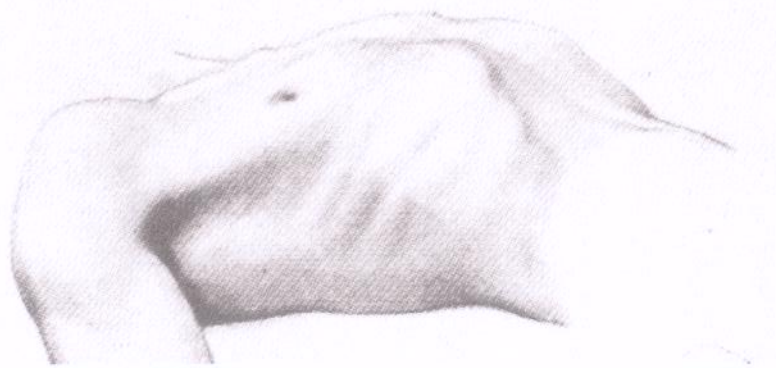
Les excès de l'amour, gravure anglaise – Mary Albrey – detalhe (Bibliothèque Nationale)



Apollonios, Torse du Belvédére, 1° séc. a.C.
(Musei Vaticani, Roma)



David, *La Douleur d'Andromaque*, 1783, detalhe (Louvre)



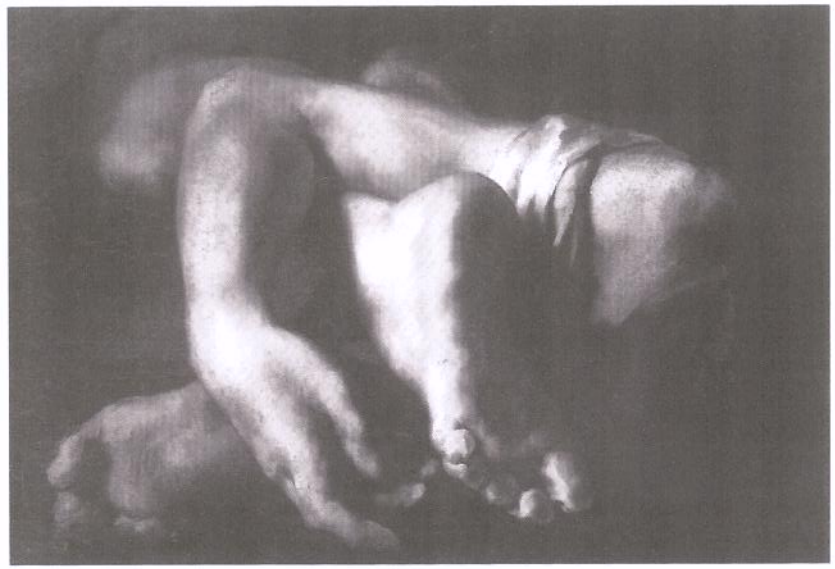
Pedro Américo, *Tiradentes esquartejado,* 1893, detalhes desenho, estudo a óleo e quadro definitivo)







Pedro Americo, *Tiradentes esquartejado*, 1893 (detalhe)

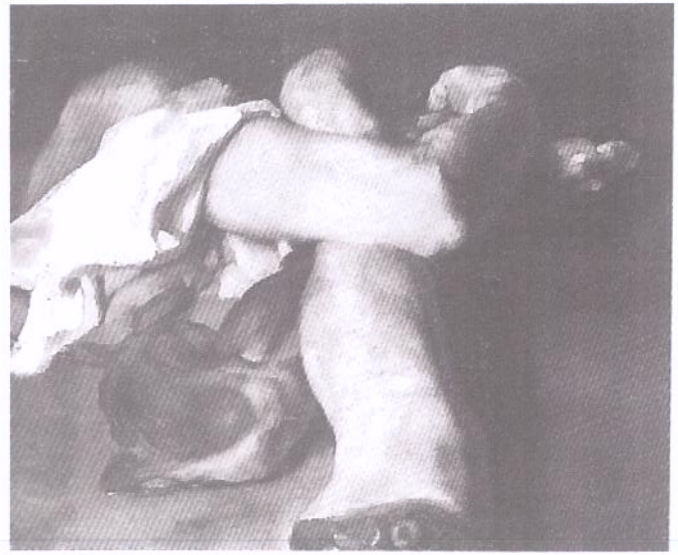


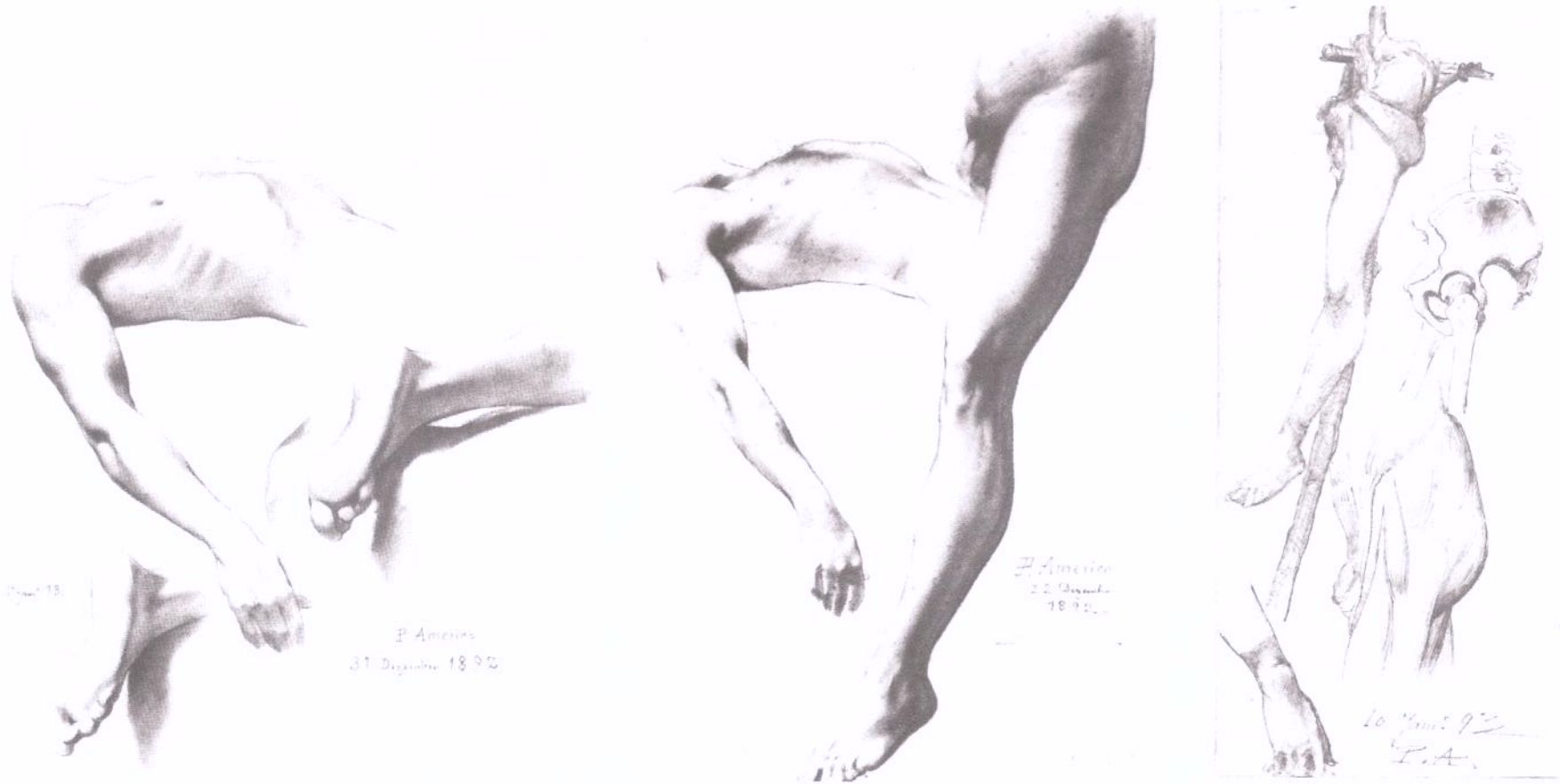
Géricault, *Fragments anatomiques,* c. 1818 (Musée Fabre)



Géricault, *Fragments anatomiques,* c. 1818 (Collection Robert Lebel, Paris)

Géricault, *Morceaux anatomiques,* c. 1818 (Musée des Beaux-Arts Rouen)

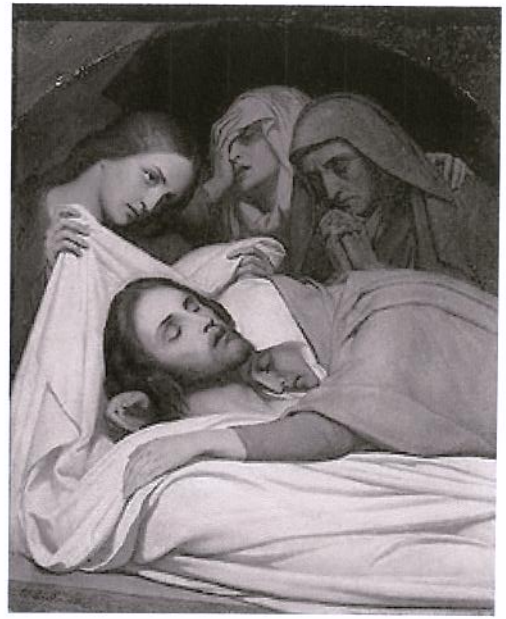




Pedro Americo, *Estudos de anatomia para Tiradentes Esquartejado*, 1892-93.



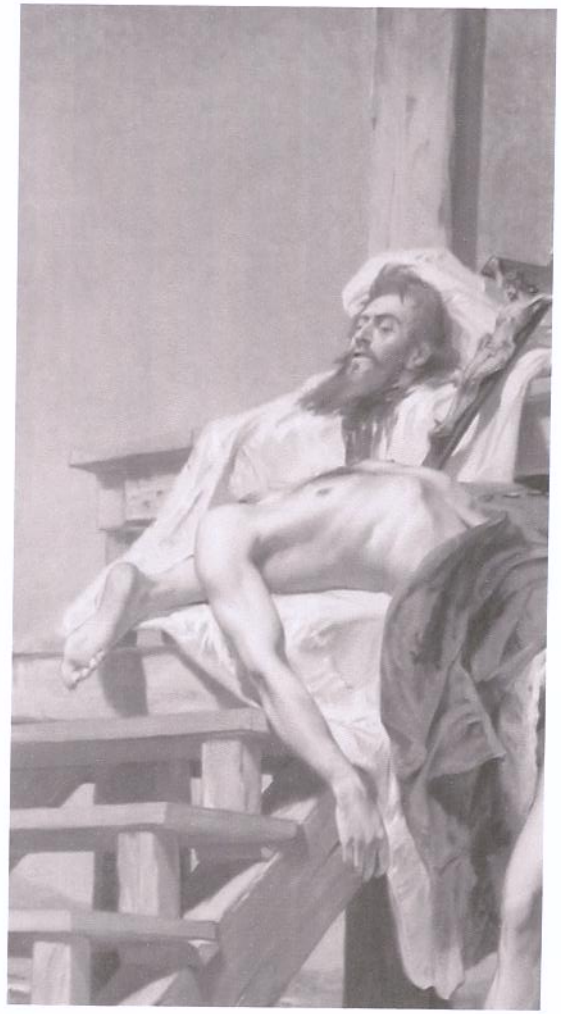
Ary Scheffer, *Saint Augustin et sa mere sainte Monique*,1855 (Louvre)



Ary Scheffer, *Christ and the Maries*, 1854 (National Gallery of Victoria, Australia)



Ary Scheffer, *Les Ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent a Dante et a Virgile*, 1855 (Louvre)



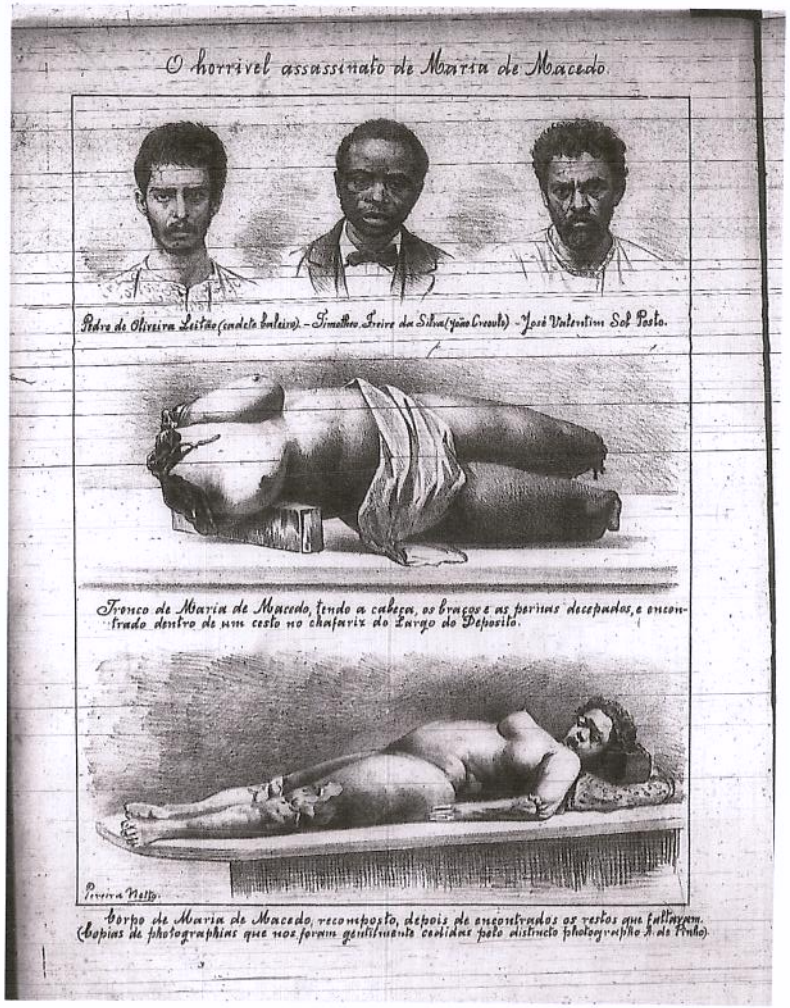
Pedro Americo, *Tiradentes esquartejado*, 1893 (detalhe)



Ary Scheffer, *Les Ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent a Dante et a Virgile,* 1855
(Louvre)



Pedro Americo, *O voto de Heloisa*, 1880
(Museu Nacional de Belas Artes)



Pereira Netto, "O horrível assassinato de Maria de Macedo", *Revista Illustrada*, outubro de 1892