

## *Tiradentes esquartejado*: a fragilidade do herói no ocaso da pintura de história

**Profa. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo**

Professora da Universidade Federal  
de Juiz de Fora- UFJF  
Membro do CBHA

*Tiradentes esquartejado*<sup>1</sup>(1893), obra única na pintura ocidental de sua época, por representar um herói nacional aos pedaços, fora concebido por Pedro Américo não como tela isolada, mas integrando uma narrativa sobre a Conjuração Mineira estruturada na forma de uma tragédia, onde o herói é punido pelo erro de acreditar na elite intelectual mineira.

A narrativa seria composta por cinco quadros<sup>2</sup>: *A cena idílica de Gonzaga a bordar a fio de ouro o vestido nupcial de sua Marília* - na prisão, Tomas Antônio Gonzaga negou sempre seu envolvimento com a conjura, declarando-se um poeta apaixonado, que passava o tempo bordando, desconhecendo a trama dos amigos reunidos em sua própria casa; Pedro Américo retrata não o líder intelectual do movimento, mas 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, trazendo à memória a traição, o 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, fixa-se no início da infelicidade dos conjurados, na fragilidade daquele que morreu 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 das agruras da prisão, tempo em que a imagem de Tiradentes se transforma,

<sup>1</sup>Pedro Américo, *Tiradentes esquartejado*, 1893. Óleo sobre tela, 270 x 165 cm., Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG.

<sup>2</sup>Embora não a tenha realizado em forma definitiva, o pintor executou alguns estudos para a série e a nomeou em: O Tiradentes supliciado, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1893, p 1.

como afirmara o historiador Joaquim Norberto de Souza Silva, em seu livro *História da Conjuração Mineira* (1873)<sup>3</sup>: “Prenderam um patriota; executaram um frade!” – e, por fim, *Tiradentes supliciado*. A exposição de um corpo des- troçado pode não se adequar à tragédia clássica, se pensarmos em Aristóteles, porém estará próxima de sua vertente moderna, a exemplo de Shakespeare, onde a violência é mais explícita.

Seduzido pela leitura ágil e bem documentada do livro de Joaquim Norberto, Pedro Américo radicaliza a visão teleológica da monarquia brasileira sobre a Conjuração Mineira. Para o historiador, o movimento foi significativo apenas pelos ideais defendidos, não apresentando a mínima condição objetiva de se impor, por não ser ainda o momento da Independência. Pedro Américo vai além. Em sua narrativa pictórica sequer deixa claros os ideais dos conjurados, concentrando-se exclusivamente na debilidade da sedição, que culmina com o desmorte físico do herói.

Ao recolocarmos o quadro na narrativa que o originou, compreendemos que ele não é a síntese de uma história, mas o seu desfecho. Não acreditamos que Pedro Américo opta-se pela cena do esquartejamento se objetivasse pintar apenas uma única tela sobre o herói. A narrativa



*Tiradentes esquartejado*, Pedro Américo, 1893. Óleo sobre tela, 270 x 165 cm., Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG.

dá coerência ao quadro: reafirma o que a tela por si só já deixa claro, a punição exemplar ao movimento, e esclarece seu verdadeiro motivo – a fragilidade interna do levante, o erro do herói em confiar nos demais conjurados. Entretanto, se a morte era necessária como fim trágico da narrativa, ela não precisaria ser representada, tampouco o corpo esquartejado.

Se retomarmos cronologicamente ao processo de construção da imagem de Tiradentes, perceberemos já dois modelos construídos nos anos de 1880. No salão de 1884, foi exposto um busto a óleo de Tiradentes com cabelos e barbas compridas, portando a corda ao pescoço, de Aurélio de Figueiredo, irmão de Pedro Américo. O conhecemos apenas pela charge ao Salão publicada na *Revista Ilustrada*, em que Ângelo Agostini o reproduz<sup>4</sup>. Décio Villares, a que tudo indica, o tomou como base para a realização de sua litogravura, editada pela Igreja Positivista do Brasil, em 1890, através da qual essa imagem de Tiradentes se difundiu. Também em 1884, Leopoldo de Faria recebeu encomenda do governo de Minas Gerais para o quadro *A resposta de Tiradentes ao Desembargador Rocha, no ato da comutação da pena aos companheiros depois da Missa*<sup>5</sup>, onde o herói interpela a autoridade judicial. De um lado, um mártir cristão, de outro, um líder resoluto e altivo.

Pedro Américo poderia ter apresentado no desfecho de sua narrativa um líder revolucionário, traído pelos amigos, porém convicto de seus ideais, o que daria outro sentido à sua narrativa; ou um mártir religioso resignado, mas vivo, como o fez seu irmão Aurélio, tanto em 1884, quanto em 1893, ano em que realiza o estudo para *Tiradentes no patíbulo*<sup>6</sup>. Entretanto, Pedro Américo prefere a imagem do corpo esquartejado.

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 resposta a esta questão requer um olhar mais abrangente, recuperando os dilemas da pintura histórica internacional do período, quanto ao herói tradicional, a explicitação da violência sobre o corpo e a estética do horror.

O trabalho de Pedro Américo é pautado, na maioria das vezes, por duas balizas: as necessidades visuais internas ao país, que o sustenta financeiramente, e a arte internacional, na qual desejava se inserir. No final do século XIX, essas

<sup>3</sup>SOUZA SILVA, Norberto de. *História da Conjuração Mineira*: estudos sobre as primeiras tentativas para a Independência Nacional. Rio de Janeiro, 1873.

<sup>4</sup>AGOSTINI, Angelo. *Revista Ilustrada*. Rio de Janeiro, 1884, ano IX, n. 391, p. 5.

<sup>5</sup>Óleo sobre tela, Câmara Municipal de Ouro Preto.

<sup>6</sup>Aurélio de Figueiredo. *Martírio de Tiradentes*, 1893. Óleo sobre tela, 57 x 45 cm., Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. O quadro definitivo, *Tiradentes no patíbulo*, encontra-se no Palácio Pedro Ernesto, sede do Poder Legislativo do Município do Rio de Janeiro.



*Reunião dos Corunjas*

duas balizas apontavam para direções opostas. Internamente necessitava-se de uma pintura afirmativa de valores, no modelo de pintura histórica mais tradicional, tendo em vista sua ação pedagógica; todavia, há muito a pintura histórica europeia, particularmente a francesa, deixara de acreditar nos heróis.

Há aqui processos a explicar: como a arte desloca seu foco do herói vencedor para o vencido e, por vezes, anônimo? Como a morte do herói deixa de ser apresentada em seu momento grandioso de passagem a imortalidade da história, a exemplo do proposto pelos iluministas, para revelar a dor, o abandono, o corpo mutilado?

O processo de desconstrução é longo. No período napoleônico, ao herói ainda reservava-se o lugar de destaque. Como defende Bruno Foucart, pesquisador da arte do séc. XIX: “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.”<sup>7</sup> Entretanto, como bem salienta outro importante historiador, Jean Clay, analisando as obras de Gros sobre Napoleão, “a parte anterior do

<sup>7</sup>FOUCART, Bruno. La grande alliance de Napoléon et des peintres de son histoire. In: \_\_\_\_\_. *Napoléon, images et histoire*, Peintures du Château de Versailles (1789-1825). Paris: Réunions des Musées Nationaux, 2001. p. 19.

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.”<sup>8</sup> Em Jacques-Louis David (1748-1825), o herói, mesmo morto como Marat, reina soberano na paz de quem assumiu todos os riscos por um ideal. Em Gros (1771-1835), formado no atelier de David, os cadáveres de primeiro plano, testemunhos da vitória do herói, constroem o espectador, que passa a interrogar-se sobre os valores apresentados. Na geração seguinte, Delacroix (1798-1863) e Géricault (1791-1824), admiradores de Gros, destacam a dor dos vencidos e abandonados, retirando de cena o herói tradicional.

Embora para muitos a pintura histórica tenha se esgotado com Delacroix, gostaríamos de destacar sua continuidade na segunda metade do século XIX, seguindo o trabalho de artistas não tão celebrados pela historiografia, mas reconhecidos em sua época a exemplo de Horace Vernet (1758-1836), Paul Delaroche (1797-1856) e Jean-Paul Laurens (1838-1921).

Horace Vernet<sup>9</sup> recebera parte importante das encomendas de Louis Philippe após 1835, para a decoração do Museu histórico criado no Château de Versailles, entretanto suas obras apresentam aquele mesmo ruído presente nos quadros de Gros: a visão dos vencidos e cadáveres no primeiro plano, que ao mesmo tempo afirma e mancha a glória do herói. Horace Vernet foi professor de Pedro Américo, com o qual o artista brasileiro travou em suas obras um profundo diálogo, principalmente em seu quadro a Batalha de Avai.

Paul Delaroche (ex-aluno de Gros) e Jean-Paul Laurens são duas grandes referências da pintura histórica do séc. XIX. As obras de temas históricos de Delaroche<sup>10</sup> (*Joana d’Arc, doente, é interrogada na prisão pelo cardeal de Winchester*, 1823; *A morte de Elisabeth, rainha da Inglaterra em 1603*, 1828; *Cromwell diante do caixão de Carlos I*, 1830; *Os filhos de Eduardo*, 1831; *A execução de Lady Jane Grey na torre de Londres*, 1833, *A morte do duque de Guise*, 1834; *Strafford caminhando para o suplício*, 1836), assim como os retratos de Napoleão, apresentam heróis fragilizados, em abandono ou perplexos. São vítimas de intrigas e traições palacianas, prisioneiras do mundo ao qual pertencem.

<sup>8</sup>CLAY, Jean. *Le Romantisme*. Paris: Hachette, 1980. p.286.

<sup>9</sup>Sobre Horace Vernet, ver: DELABORDE, H. Horace Vernet, ses oeuvres et sa manière. *Revue des Deux Mondes*, v. 44, seconde période, XXXIII e, année mar.-avr. 1863. LAGRANGE, Léon. *Artistes contemporains, Horace Vernet*. *Gazette des Beaux-Arts*, tome 14, série I, 1863. *Paris-Rome: Horace Vernet (1789-1863)*. Paris: Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Rome: Académie de France à Rome, 1980 (Catálogo). RENAUDEAU, Claudine, sous la direction de Bruno Foucart, Horace Vernet, *Catalogue Raisonné De L’oeuvre Peint*, Université de Paris IV, 1990.

<sup>10</sup>Sobre Paul Delaroche, ver: BANN, Stephen. *Paul Delaroche un peintre dans l’Histoire*. Paris: RMN, 2000. (Catálogo).

Jean-Paul Laurens seguirá Delaroche na representação da morte como momento máximo na vida dos personagens históricos, mas apresentará uma tensão maior, próxima do melodrama. Laurens privilegia as execuções aos assassinatos ou suicídios. 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, 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 espectador.

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 subsequente a Laurens, menos sutil, menos preocupada com a grandeza da ação proposta, distante da tradição dos *exempla virtutis*, privilegiará a violência como espetáculo. Pintores como Henri Regnault (1843-1871), Georges Clairin (1843-1919), Paul-Joseph Jamin (1853-1903) e Georges Antoine Rochegrossi (1859-1938) representaram o Oriente, o passado Greco-romano ou medieval, em busca do estranho, do excêntrico, enfatizando a crueldade. O corpo fragmentado aparece objetivando denunciar o agressor como bárbaro, e não exaltar as qualidades da vítima. Essa pintura histórica, presa às descrições arqueológicas, aos gestos teatrais e à violência explícita, distante do sentido tradicional pedagógico da arte, era produzida pelos artistas da geração de Pedro Américo.

A crítica, no momento em que *Tiradentes esquartejado* foi exposto no Rio de Janeiro, em julho de 1893, comparou a reação à tela de Pedro Américo ao pavor diante dos quadros de Rochegrosse.<sup>11</sup> Assim, o artista brasileiro estaria, ao apresentar Tiradentes como vítima, ao destroçar-lhe o corpo, absolutamente em consonância com a pintura histórica de seu tempo, que não mais sugeria a violência, a exemplo de Jean-Paul Laurens e Delaroche, mas a exibia sem pudor, inundando os “Salons” de Paris de cabeças cortadas e esguichos de sangue. Entretanto, há uma grande diferença em *Tiradentes esquartejado*: é o corpo do herói que se representa e não o de uma vítima anônima.

Essa explicitação plástica da violência nutria-se da estética do horror do século XIX, visível nos romances que exploravam a avidez pela tortura

<sup>11</sup>Barão Homem de Melo, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1893.

e corpos destroçados - a exemplo de *Justine, ou les malheurs de la vertu* (1791), de Donatien de Sade, *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, *Champfrevort, contes immoraux* (1833), de Petrus Borel, *Salammbô* (1863), de Gustave Flaubert, *Les Trophées* (1893), de José Maria de Hérédia e *Le jardin des supplices* (1899), de Octave Mirbeau -, no museu de horror do Dr. Spitzner, com sua Vênus anatômica aberta, no Théâtre du Grand-Guignol, onde os crimes mais bárbaros eram reconstituídos para deleite do público, ou mesmo no comércio de fotos de torturas chinesas.

Entretanto, se a estética do horror, presente na cultura europeia, permitia a Pedro Américo explicitar a violência e representar um herói desmembrado, isso era incompatível com o momento histórico vivido no Brasil. A República brasileira havia sido proclamada há apenas quatro anos e procurava erigir seu panteão cívico, onde a figura de Tiradentes despontava como a mais promissora.

Pedro Américo apresenta uma síntese perigosa: expõe a fragilidade de Tiradentes em sua realidade cadavérica, mas busca também fazer uma obra emblemática e não simplesmente anedótica. Para afastar-se do anedótico, o artista reúne um extenso universo de referências (Michelangelo, Jacques-Louis David, Géricault...), construindo uma tensão interpretativa: Tiradentes foi o mártir que chamou a si total responsabilidade sobre a conjura, 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, como Marat? Ou, ainda, o participante ingênuo de uma conjuração fracassada, vítima do poder do Estado, abandonado à própria sorte a exemplo dos naufragos de Géricault?

Ao representar o esquartejamento, o artista não só subverte o belo ideal, a estética do sublime, como cria obstáculos à 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.

Apesar dos esforços do artista, a tela não foi aceita pela crítica brasileira, que recusava a representação de um herói aos pedaços, acusando-o de apresentar um anfiteatro anatômico, um açougue e não uma pintura histórica.<sup>12</sup> Silenciado, o quadro não circulou como imagem, sendo conhecido pelo público apenas meio século depois, quando reproduzido, em 1969, na coleção “Os grandes personagens da nossa história”.

<sup>12</sup>Ver, por exemplo: PARLAGRECO, Carlo. Bellas-Artes, Tiradentes suppliciado. *Journal do Brasil*, 15 jul. 1893; A chronica fluminense. *O Album*, jul.1893, p. 4.