

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**A transferência da
tradição Clássica
entre Europa e
América Latina**

Heróis imóveis na pintura indigenista da América Latina¹

Maraliz de Castro Vieira Christo
UFJF/ CBHA

Resumo

Estudaremos comparativamente as obras *Caupolicán, jefe de los Araucanos, prisionero de los españoles*, do francês Raimundo Monvoisin, datada de 1859; *Os funerais de Atahualpa*, do peruano Luis Montero, de 1867; *O último Tamoio*, do brasileiro Rodolpho Amoêdo, de 1883; e *El suplicio de Cuauhtémoc*, do mexicano Leandro Izaguirre, de 1893. Nelas são representados mortos ou prisioneiros quatro dos mais resistentes chefes indígenas: o mapuche Caupolicán, o inca Atahualpa, o tamoio Aimberê e o asteca Cuauhtémoc.

Palavra Chaves

Pintura histórica, indigenismo, arte latino-americana.

Abstract

We will study comparatively the works *Caupolicán, jefe de los Araucanos, prisionero de los españoles* (Caupolicán, Leader of the Araucanians, Prisoner of the Spaniards), by France's Monvoisin Raymond, dated 1859; *Os funerais de Atahualpa* (Funeral of Atahualpa), by Peru's Luis Montero, 1867; *O último Tamoio* (The Last Tamoio), by Brazil's Amoêdo Rodolpho, 1883; and *El suplicio de Cuauhtémoc* (The Torture of Cuauhtémoc), by Mexico's Leandro Izaguirre, 1893. Four of the most enduring Indian chiefs are represented as dead or prisoners in these works: the Mapuche Caupolicán, the Inca Atahualpa, the Tamoio Aimberê, and the Aztec Cuauhtémoc.

Keywords

Historical painting, indigenization, Latin American art.

¹ O presente texto foi escrito com base em pesquisa realizada durante o período de pós-doutoramento, desenvolvido com o apoio da CAPES e da FAPEMIG.

Importantes representações artísticas de líderes indígenas surgem na América Latina durante o século XIX.

Quatro dentre elas mostram pontos de contato significativos. São elas: *Caupolicán, jefe de los Araucanos, prisionero de los españoles*, do francês Raymond Monvoisin (1790-1870), datada de 1859; *Los funerales de Atahualpa*², do peruano Luis Montero (1826-1869), de 1867; *O último Tamoio*³, do brasileiro Rodolpho Amoêdo (1857-1947), de 1883; e *El suplicio de Cuauhtémoc*⁴, do mexicano Leandro Izaguirre, de 1893.

São quadros de grande formato e expressiva qualidade técnica. Expostos internacionalmente, receberam críticas positivas, foram premiados e adquiridos por instituições oficiais nos países de origem. Suas imagens circularam das mais diferentes formas.

Uma primeira observação é evidente: a imobilidade dos corpos. Nas telas, os chefes indígenas são prisioneiros; corpos impedidos de qualquer movimento pela morte ou pelas cordas que os prendem. No século XIX, heróis indígenas em luta não são quase representados. Quando aparecem cenas de conflito, revelam uma visão oposta: o índio como selvagem anônimo, raça degenerada ameaçadora do progresso.

Caupolicán

*Caupolicán, jefe de los Araucanos, prisionero de los españoles*⁵ é obra de Raymond Monvoisin (1790-1870), artista francês que trabalhou no Chile entre 1843 e 1858 (Figura 1).

Caupolicán era líder dos mapuche, que viviam nos territórios hoje conhecidos como Chile e Argentina. Resistiu aos avanços dos colonizadores, porém, traído, foi capturado, batizado e executado pelos espanhóis, por empalamento. Sua luta foi tema do poema épico *La Araucana*, do espanhol Alonso de Ercilla y Zuñiga (1533-1594).

Monvoisin lê *La Araucana*, mas, não enfatiza a coragem do líder mapuche nas batalhas ou na morte. O pintor fixa-se na reação da esposa do herói, Fresia, ao vê-lo prisioneiro⁶.

O artista realizou duas versões para o tema. Uma, sob encomenda de Manuel Solar Gorostiaga, hoje exposta no Museu Histórico Nacional, e outra executada quando de seu retorno definitivo a Paris.

Na segunda versão, Caupolicán encontra-se em primeiro plano, atado, deitado sobre uma espécie de liteira no chão, rodeado por índios, também pri-

2 Luis Montero, *Los funerales de Atahualpa*, 1864-1867. Óleo sobre tela, 350 x 430 cm. Museu de Arte de Lima, Peru.

3 Rodolpho Amoêdo, *O último Tamoio*, 1883. Óleo sobre tela, 180 x 261 cm. Museu Nacional de Belas Artes.

4 Leandro Izaguirre, *El suplicio de Cuauhtémoc*, 1893. Óleo sobre tela, 294,5 x 454 cm., Museu Nacional de Arte, México-DF.

5 Raymond Monvoisin, *Caupolicán, jefe de los Araucanos, prisionero de los españoles*, 1859. Óleo s/tela, 220 x 277, Museo O'Higiniano Y Bellas Artes de Talca, Chile.

6 *La Araucana*, canto XXXIII.

sioneiros. Do lado esquerdo, sua mulher lhe estende o filho, revoltada por ele se deixar capturar vivo, recusando-se a ser mãe do filho de um covarde.

No quadro, o gesto de Fresia provoca visível constrangimento, obrigando Caupolicán a abaixar o olhar. É Fresia, não os conquistadores, que faz de Caupolicán um derrotado.

O perfil, os cabelos, o brinco, o colo à mostra e a instabilidade da criança em muito lembram a Medeia, pintada em 1838, por Delacroix, antigo colega de Monvoisin no atelier de Guerin, em Paris. Transmudada em Medeia, Fresia se universaliza.

A tela pintada na França contrasta com a primeira versão da prisão de Caupolicán, executada no Chile em 1854⁷. Apesar de assinada pelo artista, apresenta composição e técnica muito inferiores, sugerindo pouco empenho do pintor⁸. Na composição chilena, Caupolicán está de pé, com mãos atadas às costas, entre índios e espanhóis, enquanto Fresia, de joelhos, em primeiro plano, externa sua dor e repulsa. Na tela parisiense, Monvoisin surpreende ao inverter as posições de Fresia e Caupolicán, colocando-o em posição inferior à esposa, ou seja, deitado e imóvel, a seus pés.

Tal desconstrução do herói cantado por Ercílla surge no início da segunda metade do século XIX, principalmente em discursos liberais, como os de Benjamín Vicuña Mackenna, como justificativa da pacificação militar dos mapuche.

A segunda versão, hoje no museu de Talca, foi realizada para ser exposta no *Salon* de Paris de 1859, onde recebeu a terceira medalha, e oferecida à venda ao governo do Chile. Em publicação explicativa das obras do *Salon*, constam três telas de Monvoisin:⁸ *Casal paraguaio*, *Caupolicán, chefe dos araucanos, prisioneiro dos espanhóis* e *Uma chilena prisioneira dos índios das costas da Araucânia (América do Sul)*.

O conjunto dos três quadros, revela a existência de três casais, recordando antigas pinturas de castas do período colonial: um casal branco, entristecido e impotente face ao assassinato dos filhos pelos índios; um casal mestiço, composto por um cacique assassino, travestido de camponês, e uma mulher branca raptada, violentada, mãe de mestiços; por fim, um casal indígena, composto por um covarde e uma mulher vingativa. Monvoisin explorou o exótico e apresentou o povo americano com extremo pessimismo. A inserção de Caupolicán no conjunto dos casais do *Salon* de 1859 reforça a leitura negativa, que o artista apresenta do herói dos mapuche.

Atahualpa

Luis Montero (1826-1869) pintou *Los funerales de Atahualpa*⁹ em 1867, em Florença, sob encomenda do governo peruano (Figura 2).

7 Monvoisin, *La captura de Caupolicán*, 1854. Óleo s/tela, 297 x 386 cm., Museo Histórico Nacional de Chile.

8 *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure et architecture exposés au Palais des Champs-Élysées le 15 avril 1859*. Ministère de la Maison de L'Empereur. Direction générale des Musées Impériaux. Exposition publique des ouvrages des artistes vivants pour l'année 1859. BNF.

9 Luis Montero, *Los funerales de Atahualpa*, 1864-1867. Óleo sobre tela, 350 x 430 cm., Museu de Arte de Lima, Peru.

Atahualpa (1502-1533) foi o último imperador inca, traído e aprisionado por Francisco Pizarro. Em troca da liberdade, Atahualpa ofereceu-lhe ouro e prata. Pizarro recebeu o resgate, mas não o libertou, condenando-o a ser queimado vivo na fogueira. No momento da execução, o padre Vicente Valverde teria conseguido que Atahualpa aceitasse ser batizado para atenuar-lhe a pena, transformando-a em morte por garroteamento, aplicada em 26 de julho de 1533.

A exemplo de Monvoisin, Montero não pintou o imperador inca em luta, como grande líder, mas seu cadáver em poder dos conquistadores. O artista baseou-se na leitura de *La historia de la conquista del Perú*, do historiador americano William Prescott, publicada em 1847-1848¹⁰. Montero escolheu uma cena de forte impacto, dada a estranheza causada pela intenção das mulheres, não apenas em resgatar o corpo de Atahualpa e reverenciá-lo segundo as próprias tradições, mas de acompanhá-lo *post-mortem*. Em oposição ao mundo sentimental e primitivo feminino, o pintor criou um espaço masculino, pertencente aos conquistadores; um mundo da razão e da ordem. Nele, contraste maior reside entre conquistador e conquistado, vencedor e vencido, Pizarro e Atahualpa.

A imobilidade natural do cadáver é reforçada pela horizontalidade e pela corrente, que ainda lhe prende os pulsos. Vencido e morto, Atahualpa encontra-se à mercê de outras vontades. Trata-se agora de submetê-lo ao ritual cristão, de conquistar-lhe a alma, último reduto. Montero reforça a idéia de Atahualpa ter sido ingênuo ao extremo para cair na armadilha de Pizarro e, por medo de morte ainda mais dolorosa, ter aceitado o batismo.

Luis Montero ambicionava apresentar a obra na Exposição Universal de Paris de 1867. A ausência de recursos para a viagem até a capital francesa o impediu de fazê-lo, limitando-se a expô-la em Florença, com grande repercussão. O artista planejou exibi-la também no Rio de Janeiro, Montevidéu e Buenos Aires, antes de chegar a Lima.

Nesses países a crítica lhe foi muito favorável, salientando as qualidades de grande pintura e o tema escolhido, revelador da crueldade dos conquistadores.

Em 1868, Montero chega apoteoticamente a Lima, premiado pelo governo com medalha de honra e vinte mil soles. Adquirida pelo Estado, a obra circulou como imagem, reproduzida nas notas de quinhentos soles.

Roberto Miró Quesada assinalou a identificação de Luis Montero com projetos crioulos e liberais de seu tempo, nos quais se reconhece a importância do indígena do passado, a ser, não obstante, superado, objetivando a construção de um novo Peru, a partir da herança hispânica¹⁰.

¹⁰ Roberto Miró Quesada. "Los funerales de Atahualpa". *El Caballo Rojo*. Suplemento del *Diario Marka* 13-11-1983, 10-11. Ensaio reproduzido em: *Pueblo Indio*, nº 1, 1985, 37-40 e em: *Márgenes. Encuentro y Debate*. Año VI, Nº 10-11 Oct. 1993,107-114.

Aimberê

*O último Tamoio*¹¹, tela exposta no *Salon* de 1883¹², pintada por Rodolpho Amoêdo (1857-1947), em Paris, é obra singular. Retrata o corpo do índio Aimberê devolvido à praia e amparado pelo padre Anchieta. O tema integra o poema épico *A Confederação dos Tamoios*, publicado em 1856, por Gonçalves de Magalhães.

Gonçalves de Magalhães apresenta Aimberê como chefe dos tamoios, opondo-se aos vis portugueses, descreve batalhas, o ataque de Aimberê a Piratinga para resgatar a amada Iguaçú, sequestrada, e muitos outros feitos do guerreiro até a morte. Na batalha que levou à expulsão dos franceses, Iguaçú é ferida, morrendo aos pés de Aimberê que, ao reagir, fere Estácio de Sá com flecha envenenada. Diante da derrota inevitável, Aimberê toma o cadáver da esposa nos braços e brada feroz:

*“Tamoio sou, Tamoio morrer quero,
E livre morrerei. Comigo morra
O último Tamoio; e nenhum fique
Para escravo do Luso. A nenhum deles
Darei a gloria de tirar-me a vida.
Rápido e cego, meneando a maça, Foi abrindo uma estrada de cadáveres
Por entre o inimigo,
ao mar lançou-se”*¹³.

Nas exposições da Academia Imperial de Belas Artes, os personagens indígenas não eram guerreiros em busca da liberdade, antes mulheres apaixonadas pelos colonizadores, que por esse amor morreram¹⁴.

Rodolpho Amoêdo fez surpreendente escolha representando Aimberê, chefe indígena que não se opôs apenas aos portugueses, mas ao futuro Brasil, aliando-se ao invasor francês, entre 1554 e 1567, contrapondo-se também à Igreja católica, por serem os franceses em parte hereges protestantes.

Como Monvoisin e Montero, Amoêdo não apresenta Aimberê em luta. O artista o exhibe morto, nos braços da Igreja conciliadora. A colonização pode ter sido cruel, provocando a justa reação de virtuosos guerreiros, mas a civilização cristã a todos recebe¹⁴.

Na tela, o padre jesuíta Anchieta, responsável pelas negociações de paz entre índios e portugueses, acolhe nos braços, solitário, o corpo de Aimberê, cujo sacrifício é associado ao cristão, seguindo a iconografia de uma *pietá*. Na verdade, a posição de Anchieta no conflito era ambígua, por permitir aos portugueses informações estratégicas sobre os índios e objetivar a divisão interna da Confe-

11 Rodolpho Amoêdo, *O último Tamoio*, 1883. Óleo sobre tela, 180 x 261 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil.

12 COLI, Jorge, *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Tese de Livre docência, UNICAMP, 1995.

13 Gonçalves de Magalhães, *A Confederação dos Tamoios*. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, 1994, p. 208.

14 O canibalismo dos tupinambás tornou-se muito conhecido após a publicação do livro de Hans Staden, *Viagens e aventuras no Brasil, 1557*. O alemão, contratado pelos portugueses para lutar contra a Confederação dos Tamoios, foi feito prisioneiro e permaneceu vários meses entre os tupinambás, presenciando rituais antropofágicos, posteriormente narrados em suas memórias.

deração dos Tamoios¹⁵. Para o jesuíta, Aimberê era o próprio demônio, como o considerava em peças teatrais¹⁶.

O jesuíta poderia ser protagonista do quadro, caso o artista não o tivesse denominado *O último Tamoio* e imposto a presença realisticamente notável do cadáver a atrair todos os olhares.

Cuauhtémoc

No século XIX, o aprisionamento de Cuauhtémoc, o último imperador asteca, significa o início de relato épico de martírio e morte, exaltando-se as virtudes de um vencido¹⁶.

O livro de William H. Prescott, *História antiga de México y la de su conquista*, traduzido para o espanhol em 1844, apresentava a valorização moral de Cuauhtémoc. Após a independência do México, intelectuais passaram a destacar o mundo pré-hispânico, ensejando, na segunda metade do século XIX, grande número de representações sobre o período. Nos anos oitenta, o governo de Porfirio Díaz mandara erigir 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. O monumento é encimado por grande escultura de Cuauhtémoc, em atitude altiva, durante o sítio de Tenochtitlan, a cidade asteca¹⁷.

Em contraste com a imagem do defensor da cidade, na base do monumento encontram-se o relevo de Noreña, representando a rendição do último 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), *Rendición de Cuauhtémoc a Cortés*¹⁷, e Leandro Izaguirre (1867-1941)¹⁸, *El suplicio de Cuauhtémoc*¹⁹, ambas executadas em 1893, visando participar da Exposição Universal Colombiana de Chicago²⁰ (**Figura 3**). Na rendição, Cuauhtémoc pede a Cortés que o mate. Cortés se compromete a respeitá-lo a vida e a posição hierárquica. Não obstante, 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 Cuauhtémoc, em contraste com as atrocidades

15 Serafim Leite. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Tomo I. Belo Horizonte - Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000, p. 364.

16 Citlali Salazar Torres, "Cuauhtémoc: Raza, Resistencia y Territorios", en *El Éxodo. Los héroes en la mira del arte*. México, DF: INBA/UNAM, 2010, p. 400-439. Agradeço a Citlali a possibilidade da leitura de seu texto, mesmo antes de publicado.

17 Joaquín Ramírez, *La rendición de Cuauhtémoc*, 1893. Óleo sobre tela, 200 x 350 cm., Palácio Nacional, México.

18 Leandro Izaguirre era então jovem professor de desenho de modelos de gesso da Escola Nacional de Belas Artes.

19 Leandro Izaguirre, *El suplicio de Cuauhtémoc*, 1893. Óleo sobre tela, 294,5 x 454 cm., Museo Nacional de Arte, México-DF.

20 Fausto Ramirez, *El suplicio de Cuauhtémoc*, In: *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*, Pintura, siglo XIX, Tomo I. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002, p. 329-342.

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 Gabriel Guerra e Leandro Izaguirre possuem pontos em comum. Ambos representam Cuauhtémoc de perfil, atado a um assento, estendendo corajosamente os pés sobre as chamas de um braseiro, enquanto olha duramente para o algoz. Seu comportamento contrapõe-se ao do outro nobre asteca, Tetzlepanquetzal, submetido a igual tormento, que retrai os pés, contorcendo-se de dor e pedindo ajuda.

Além da exposição de Chicago, o quadro de Izaguirre esteve presente na exposição da Escola Nacional de Belas Artes de 1899, atraindo a atenção da crítica, adquirido pelo governo mexicano em 1901 e incorporado ao acervo da antiga academia.

Conclusão

Todas as telas aqui apresentadas figuram chefes guerreiros opositores à conquista: Caupolicán, Atahualpa, Aimberê e Cuauhtémoc. Mortos ou quase.

Há, contudo, variações.

Monvoisin e Luis Montero exploraram o estranhamento entre culturas diferentes e a encenação teatral, quase operística, contrapondo a imobilidade dos chefes ao destempero feminino na manifestação da dor ou da cólera. Rodolpho Amoêdo e Leandro Izaguirre, mais comedidos, revestiram as respectivas telas de solene austeridade.

Cuauhtémoc é o único que reage, enfrentando a tortura e olhando frontal e altivamente o algoz. Atahualpa e Aimberê estão mortos, enquanto Caupolicán abaixa o rosto, constrangido frente às acusações da esposa. A representação do líder mapuche não se coaduna com a figura de um herói.

As representações de Aimberê e Atahualpa enfatizam a determinação dos conquistadores em controlar corpo, alma e memória dos líderes vencidos. O caso de Aimberê é extremo. O último tamoio não se rendeu, não se converteu, não se deixou aprisionar e matou o opositor. A fórmula encontrada para a representação aceitável deste herói, impossível a uma nação que se projetava branca e cristã, consistiu na apropriação do cadáver por uma igreja conciliadora.

As telas poderiam ser, em parte, explicadas pela sensibilidade oitocentista quanto ao herói vencido²¹. Na América Latina tal fato parece mais evidente na estreita relação entre o civil e o religioso, valorizando-se o martírio.

Nos quadros analisados representaram-se o último mapuche, o último inca, o último tamoio e o último asteca. Está definido o lugar que devem ocupar: o passado longínquo. A não-ênfase da valentia na luta ou da liderança na resistência e a reiteração da imobilidade, associadas ao fato de estarem todos, mortos ou não, no plano horizontal, deixam nu o processo de desmonte dos heróis.

Juiz de Fora, inverno de 2010.

21 Maraliz de C. V. Christo, *Pintura, história e heróis: Pedro Americo e "Tiradentes esquartejado"*, Campinas, Tese de doutoramento em História, UNICAMP, 2005.



Caupolicán, jefe de los Araucanos, prisionero de los españoles, 1859.
Raymond Monvoisin

Óleo sobre tela, 220 x 277
Museo O'Higginiano Y Bellas Artes de Talca, Chile.



Los funerales de Atahualpa, 1864-1867
Luis Montero

Óleo sobre tela, 350 x 430 cm.
Museu de Arte de Lima, Peru.



El suplicio de Cuauhtémoc, 1893

Leandro Izaguirre

Óleo sobre tela, 294,5 x 454 cm.
Museo Nacional de Arte, México-DF.