



Tiradentes Esquartejado, quadro que ficou praticamente esquecido por 70 anos e depois foi incorporado pela cultura de massa



Batalha do Avaí, que está no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio, e foi objeto de uma releitura por parte da autora da tese

# Fragmentos de um herói despedaçado

ALVARO KASSAB  
kassab@vetoria.unicamp.br

O quadro *Tiradentes Esquartejado*, de Pedro Américo (1843-1905), foi durante quatro anos o "interlocutor" da historiadora Maralíz de Castro Vieira Christo. A pesquisadora manteve, segundo suas palavras, um exercício de olhar a partir da obra, empreendendo um "diálogo particularizado" com o quadro. Os sentidos, no caso, não são figurados. Essa convivência rendeu a tese "Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e Tiradentes Esquartejado", vencedora do Grande Prêmio Capes de Teses "Florestan Fernandes".

O orientador do trabalho, Jorge Coli, docente do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Unicamp, onde a tese foi defendida, classificou a pesquisa de "excepcional", opinião que, de resto, referenda o fato de a tese ter sido escolhida a melhor do ano na grande área de Ciências Humanas. O contato de Maralíz com a obra do pintor parabalano introduz na história da arte brasileira vários elementos inéditos. A autora percorreu museus, vasculhou documentos e incursionou por áreas como a literatura, história, jornalismo, artes plásticas, política, entre outras.

A historiadora, que é docente da Universidade Federal de Juiz de Fora, observa que, no Brasil, há uma certa dificuldade em se promover esse exercício de olhar pela falta de tradição. Na opinião de Maralíz, a maioria das pesquisas de história da arte do Brasil, de um lado se fixa nos elementos formais do quadro – o que ela reputa como necessário –, ou, no outro extremo, praticamente exclui a obra de sua análise e parte para uma contextualização sociológica. "Nós, historiadores, quando analisamos um objeto artístico, temos uma tendência a fazer abordagens periféricas, centradas na formação dos artistas, na crítica ou no mercado. Receamos o diálogo com a obra, mesmo porque isso exige uma erudição na história da arte, difícil de se adquirir no Brasil", reconhece.

A tese está dividida em cinco capítulos. O primeiro trata da circulação da obra. Pedro Américo fez o quadro em 1893, na cidade italiana de Florença, onde morava. Nesse período, o artista foi eleito deputado constituinte pela Paraíba. Ele voltou ao Brasil expõe o quadro, no Rio de Janeiro, em julho de 1893. Como o quadro não é bem-recebido, ele o expõe em Juiz de Fora, que decide comprar a obra. Nesse período, o colecionador Alfredo Ferreira Lage, criador do Museu Mariano Procópio e proprietário de uma grande coleção, era vereador do município. "Levanto, na tese, a hipótese de que Lage, cuja coleção originou o museu, influenciou na compra do quadro".

Maralíz aposta na originalidade, a começar da inversão da ordem temporal, ou seja, a autora inicia falando da Exposição Brasil 500 Anos, realizada no Museu do Ibirapuera, em São Paulo, onde o quadro foi exposto, e vai recuando na cronologia. Nesse percurso, a historiadora aborda a apropriação feita, nos anos 1970, pelos artistas Wesley Duke Lee, Arlindo Daibert e Sandro Donatello Teixeira.

Mostra, também, como *Tiradentes Esquartejado*, depois de ficar 70 anos no museu de Juiz de Fora, quase esquecido, foi incorporado, em 1969, pela cultura de massa a partir da enciclopédia "Grandes Personalidades da Nossa História", lançada pela Abril e originalmente concebida para colocar no panteão os heróis militares brasileiros. Estes não escapam à argúcia de Maralíz, que menciona o fato de a figura mítica de Tiradentes ter sido explorada

Maralíz revela que se preocupou em transitar entre os campos historiográfico e imagético, procurando sempre ter a obra como referência, sem perdê-la de vista. "Trabalhei de uma forma múltipla, inserindo sempre o quadro em outros contextos, buscando o substrato cultural que engendrou a representação do esquartejamento. Não usei o quadro como subterfúgio. Não estou estudando a Conjuração, mas sim uma pintura".

A escolha da obra de Pedro Américo não foi aleatória. Na opinião de Maralíz, o quadro é um caso único na história da arte brasileira e ocidental por privilegiar a visão do esquartejamento. Ao optar por isso, observa a autora da tese, Pedro Américo ignorou parâmetros consolidados da história da arte e, principalmente, da pintura histórica, entre os quais a noção do belo ideal do corpo. "A visão da violência sobre o corpo não é própria da pintura histórica. O artista foi muito corajoso, sobretudo se pensarmos que nesse momento Tiradentes se afirmava como um herói nacional", afirma Maralíz.

Na tradição da pintura histórica, enuncia a historiadora, invariavelmente o artista escolhia um momento que revelasse a grandiosidade do herói. Esse personagem era representado na ação pela qual seu nome seria imortalizado pela história; o artista escolhia o momento mais "precioso" dessa ação. Essa espécie de instantâneo, prossegue Maralíz, permitiria ao espectador lembrar o antes e o depois daquela história. "Ao mostrar o esquartejamento, Pedro Américo suprime o depois, enfatiza mais a agressão do sistema colonial que as virtudes do herói", compara.

O primeiro quadro da narrativa mostra o poeta Tomás Antonio Gonzaga bordando, com fios de ouro, o vestido de sua noiva. O segundo traz a tona a mais importante reunião feita pelos conjurados. O terceiro mostraria a passagem do atestado de óbito diante do cadáver de Cláudio Manuel da Costa. O quarto seria a prisão de Tiradentes, e o quinto é propriamente *Tiradentes Esquartejado*. Maralíz encontrou estudos a óleo da reunião dos conjurados e de *Tiradentes Esquartejado*. O primeiro estava na casa dos descendentes do pintor em Florença, onde Américo manteve seu atelier e morreu. O segundo está na cidade

tanto pelos epígonos da ditadura como pelos quadros da esquerda, passando por Getúlio Vargas, entre outros.

O fato de o quadro ter circulado em fascículos vendidos em bancas de jornais, está longe de colocá-lo como sucesso de público. Para efeito de comparação, Maralíz cita outro quadro de Américo, *O Grito do Ipiranga*, que foi reproduzido logo em seguida à sua confecção, 1888, e continuou sendo divulgado à exaustão em suportes os mais variados, de bandejas a relógios, sobretudo à época do centenário da Independência. "São raras as reproduções de *Tiradentes Esquartejado*. A primeira que encontrei foi na biografia de Pedro Américo feita por seu genro, o embaixador Cardoso de Oliveira, em 1943, cinquenta anos após sua exposição no Rio de Janeiro. Não sendo reproduzido, não circulando como imagem, o quadro, esquecido, não ajudou à construção do mito de Tiradentes na época".

**Narrativa** – Uma das maiores releituras do trabalho de Maralíz está no segundo capítulo, por meio de um artigo de escrito por Pedro Américo para um jornal carioca, que *Tiradentes Esquartejado* integrava uma narrativa de cinco quadros sobre a Conjuração Mineira. Pedro Américo nomeia a série. A descoberta é uma grande contribuição para o entendimento da obra que está no centro da tese.

O primeiro quadro da narrativa mostra o poeta Tomás Antonio Gonzaga bordando, com fios de ouro, o vestido de sua noiva. O segundo traz a tona a mais importante reunião feita pelos conjurados. O terceiro mostraria a passagem do atestado de óbito diante do cadáver de Cláudio Manuel da Costa. O quarto seria a prisão de Tiradentes, e o quinto é propriamente *Tiradentes Esquartejado*. Maralíz encontrou estudos a óleo da reunião dos conjurados e de *Tiradentes Esquartejado*. O primeiro estava na casa dos descendentes do pintor em Florença, onde Américo manteve seu atelier e morreu. O segundo está na cidade

gaúcha de Novo Hamburgo. Os demais foram estudados a partir do artigo de autoria do escritor.

A narrativa proposta por Américo, explica Maralíz, tem uma estrutura trágica se forem levadas em conta as escolhas feitas pelo artista para representar a Conjuração Mineira. O fato de começar a série mostrando Gonzaga bordando, prossegue a historiadora, é uma forma muito forte de representar aquele que seria o principal mentor intelectual da conjuração. O poeta foi condenado desde o início do movimento, mas não à morte, já que seu envolvimento não foi provado. "As provas eram circunstanciais e ele foi o único que nunca admitiu ter participado da conjura", lembra a historiadora.

**Poeta apaixonado** – Gonzaga, revela a autora da tese, fez em vida duas menções ao bordado. A primeira, em uma das lições do livro *Marília de Dirceu*, na qual descreve o sonho que tivera, onde se via bordando o vestido de sua noiva. A outra é nos autos do processo, quando inquirido em um dos interrogatórios sobre sua participação no movimento, Gonzaga disse que, mesmo que as pessoas estivessem conversando sobre a revolta na mesa de sua casa, ele não prestava atenção porque estava bordando num canto. "Gonzaga utiliza esse argumento para eximir-se de qualquer culpa, apresentando-se como um poeta apaixonado, sem cabeça para pensar em conjurações, mas apenas na sua Marília".

A historiadora investigou o que se falava do poeta no século XIX. A partir de suas antologias, biografias e as várias edições de *Marília de Dirceu*, ela constatou algumas mudanças na construção da imagem de Gonzaga. No início do século, por exemplo, ele era



O professor Jorge Coli e a historiadora Maralíz Vieira Christo na cerimônia da Capes: pesquisa excepcional, segundo o orientador

visto como o poeta inocente que foi envolvido na conjuração por seus amigos. "Os autores usavam esse 'estar bordando' para desqualificá-lo enquanto conjurado", afirma a historiadora. "Quando Pedro Américo começa a sua narrativa com Gonzaga bordando, ele também está desqualificando o conjurado, na mesma medida em que valoriza o poeta".

Já na segunda metade do século, de 1850 até 1870, mais precisamente depois da publicação das *Cartas Chilenas*, Gonzaga passa a ser visto como o líder do movimento. Sua cotação, entretanto, começa a cair em razão do advento do movimento republicano, cujo ideário coloca Tiradentes como o grande líder.

No segundo quadro, o foco é a reunião dos conjurados. Trata-se, de acordo com a descrição de Maralíz, de uma cena noturna em que os conjurados aparecem numa sala em torno de uma mesa. Todos olham para Tiradentes, destacando-o numa das extremidades da mesa. Na outra extremidade, está, ainda segundo a historiadora, Silvério dos Reis. A ação dos conjurados é de perplexidade. "Reticentes, eles ouvem Tiradentes. A nossa memória nos lembra ser Silvério dos Reis o traidor, dando-nos conta do que está acontecendo: Tiradentes confia demais nos conjurados, sem perceber que alguns deles poderão traí-lo. Pedro Américo nos mostra não apenas o ato da conjura, mas o erro cometido pelo herói. Erro que ocasionou a tragédia das prisões e de sua própria execução".

A terceira narrativa é a cena em que Cláudio Manoel da Costa aparece morto. Não se sabe se foi assassinado ou suicídio, lembra Maralíz, mas ele morreu porque falou demais. "Ou ele se arrependeu do que falou e se suicidou

ou foi morto antes que pudesse incriminar mais alguém". A quarta narrativa é a de Tiradentes preso. O herói da Inconfidência permaneceu três anos confinado. Especula-se que tenha passado por uma transformação no período. O escritor Joaquim Norberto, muito lido por Pedro Américo, chegou a escrever, nota Maralíz, que "havia prendido um patriota e executado um frade". Por fim, no último e mais conhecido dos quadros, Tiradentes aparece esquartejado.

Na opinião da historiadora, a estrutura da narrativa embute uma lógica: traz um início lírico [Gonzaga bordando], o erro de Tiradentes em confiar nos conjurados e, por fim, a catástrofe da repressão ocasionada pelo erro do herói. "Trata-se de uma narrativa trágica e não grandiloquente. Se fosse um discurso afirmativo, ele não iria iniciá-lo com Gonzaga bordando, mas sim com o poeta escrevendo as leis da nova República; e muito menos apresentaria o esquartejamento como cena final". Maralíz chama a atenção também para o fato de a narrativa não ter visão de futuro. "O esquartejamento impede a ressurreição dos ideais do personagem, nos fixa na morte, ao contrário, por exemplo, da narrativa sobre a Conjuração Mineira feita por Portinari, que, apesar de representar o corpo desmembrado, projeta a liberdade futura como uma possibilidade".

Contextualizando, Maralíz lembra que a República, recém-implantada, estava propondo uma linha de continuidade – Conjuração Mineira, Independência e República. "Pedro Américo não corrobora com essa ideia, ainda mais se observarmos que a estruturação formal do quadro faz com que o nosso olhar fique entre a cabeça esquartejada e aquela perna espetada", observa. "Nosso olhar não se fixa no céu luminoso, antevendo um futuro, ele é retido na concretude do cadáver, da morte".

De acordo com o que constatou a autora da tese, a representação proposta por Pedro Américo é crítica em relação ao movimento da Conjuração Mineira. Em parte o descrédito do artista face à revolta nasceu da leitura do livro "A história da Conjuração Mineira" de Joaquim José de Almeida, escrito à época de apresentar uma visão monarquista do fato histórico. "O livro lhe foi emprestado pelo Barão de Rio Branco", revela a historiadora, para quem não dá para afirmar se Pedro Américo era monarquista ou republicano.

"Ele era amigo íntimo da família imperial, que sempre o apoiou. Foi o imperador, inclusive, quem o descobriu, financiou suas viagens, sua formação na Escola de Belas Artes de Paris e o transformou em pintor oficial do Império. Entretanto, seu biógrafo e genro afirmava que ele era republicano".

Para a autora da tese, as convicções políticas de Américo não explicam sua obra. "Acho que ele se via mais como Baudelaire, como um intelectual imbuído de uma missão civilizatória, colocando-se acima da luta política. No fundo, ele tinha mesmo era horror à elite política brasileira. Isso fica claro em seu romance *Holocausto*".

**Ingênuo** – Pedro Américo, pelo que constatou Maralíz, não botava fé na Conjuração como uma possibilidade concreta naquele momento histórico – final do século XVIII. Em carta endereçada ao Barão do Rio Branco, o artista escreveu que Tiradentes não tinha consciência nem de si próprio nem do mundo onde ele estava vivendo. "Tenho a impressão que Pedro Américo não acreditava na capacidade revolucionária dos intelectuais conjurados e muito menos em Tiradentes, que acreditava ser um ingênuo. O quadro, antes de denunciar a repressão colonial, expõe a fragilidade do herói".

Ouro grande avanço que Maralíz dá para o estudo do quadro está no terceiro e no quarto capítulos, nos quais a docente não só situa a obra na pintura histórica de Pedro Américo como também mostra como o conjunto da obra do pintor brasileiro se coloca na pintura histórica internacional. "Tive que entrar em vários contextos", afirma a historiadora. "Era necessário entender como um pintor oferece à República recém-nascida um herói despedaçado".

Maralíz promove uma releitura a curada de dois quadros de Pedro A-

mérico sobre a Guerra do Paraguai: *Batalha de Campo Grande*, que o introduziu na pintura histórica e está no Museu de Imperial de Petrópolis, e *Batalha do Avaí*, que está no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio, além de se debruçar sobre outras obras. Nas duas batalhas a autora chama a atenção para a situação desconfortável dos heróis. "Na *Batalha de Campo Grande*, o Conde d'Eu aparece montado em seu cavalo branco, mas sem nenhuma expressão, protegido por seus auxiliares ante um ataque inimigo. Já na *Batalha do Avaí*, Caxias e Osório estão perdidos em meio ao caos da batalha".

A historiadora evitou trabalhar com a ideia de movimento ou de escolas. Fez, primeiro, um estudo sobre os professores do Pedro Américo, para ver se havia alguma ressonância em sua obra e, depois, buscou descobrir as afinidades culturais, artísticas e de sensibilidade que o pintor mantinha com a sua época. "Evitei rótulos ou aprisioná-lo dentro de uma escola. Minha pesquisa buscava exatamente tentar entender como as obras dele funcionavam. Se rotulo previamente, não consigo enxergar essa riqueza".

A historiadora atravessou fronteiras. Por meio de uma bolsa concedida conjuntamente pela Fundação Getty e pelo Instituto Nacional da História da Arte de Paris, passou um ano pesquisando na França e na Itália, para poder sentir quais eram os referenciais do pintor brasileiro. Maralíz estudou, por exemplo, a maneira pela qual os artistas construíam a figura do herói nacional. Nessas representações, um discurso afirmativo do herói. "Vários deles morreram despedaçados, mas não encontrei em lugar nenhum essa representação. O corpo despedaçado só foi apresentado em martírio cristão. Mesmo que o quadro de Pedro Américo aproxime o martírio político do cristão, a tela não se resume a isso".

Por outro lado, na investigação que fez da conjuntura internacional da época, a historiadora constatou que, não raro, pintores de história integravam da geração de Pedro Américo, como os franceses Henri Regnault (1843-1871), Georges Cléon (1843-1919), Paul-Joseph Jamin (1853-1903) e Georges Antoine Rochegrosse (1859-1938) sublimavam a violência, apresentando nas exposições de Paris cenas da história mundial onde os agressores trucidavam suas vítimas. Maralíz lembra ainda que a pintura histórica da segunda metade do século XIX vem sendo estudada e valorizada apenas agora. Para os modernistas, pontua a autora da tese, essa vertente parava em [Eugène] Delacroix (1798-1863).

No quinto capítulo, a historiadora esmiúça questões ligadas à sensibilidade do corpo desmembrado. Recolhe o que a crítica falava do quadro, quais os argumentos que estavam envolvidos nas polémicas e, principalmente, relê o diálogo travado entre o Barão Homem de Mello e o professor de estética da academia Carlo Parlagreco. "Percebo o universo da estética, do belo ideal, da função pedagógica de uma pintura histórica. Os contemporâneos de Pedro Américo diziam que o quadro estava muito bem pintado, mas que não se podia mostrar um herói aos pedaços. Para eles, não se tratava de uma pintura histórica, mas sim de uma visão de anatomia, de acougue. Essa recusa da crítica provocou o que destacamos no início da tese: o esquecimento do quadro".

Existia, segundo Maralíz, um divórcio entre dois mundos – o europeu e o brasileiro. "A sensibilidade decadentista do final do século XIX privilegiava a estética do horror: Os franceses eram atraídos pela violência como espetáculo, seja no Théâtre du Grand-Guignol, na literatura, principalmente se nos lembrarmos do livro *Jardim das suplicias* de Octave Mirbeau, ou no comércio de fotografias cujo tema era o corpo destruído, particularmente as que revelavam torturas chinesas. Nesse contexto, o quadro de Pedro Américo até poderia ser bem-recebido. Enquanto na França eles já não acreditavam em seus próprios heróis, o Brasil estava construindo seu panteão republicano", afirma Maralíz, recountando parte de nossa história.