



A fragmentação do corpo do herói e a sensibilidade do final do século 19

Maraliz de Castro Vieira Christo

A tela de Pedro Americo¹ Tiradentes esquartejado surpreende por apresentar o herói aos pedaços. Embora renegado pela crítica brasileira, o quadro está em perfeita consonância com a pintura de história, assim como com a sensibilidade do final do século 19, por expor o herói fragilizado e explicitar a violência sobre o corpo.

Pedro Americo, Tiradentes, pintura de história, violência

O quadro *Tiradentes esquartejado*, pintado em 1893 por Pedro Americo de Figueiredo e Mello (1843-1905), aponta para um debate extremamente atual na historiografia da arte: a representação do herói² e do corpo humano.

A tela nos mostra, em grande formato, o corpo de Tiradentes – militar enforcado e desmembrado em 1792, acusado de liderar uma conspiração contra a metrópole portuguesa. Um século após sua execução, essa personagem transformou-se no principal herói da República brasileira, proclamada em 1889, e, paradoxalmente, representado de maneira pouco digna, no entender de parcela da crítica da época, por Pedro Americo – antigo pintor oficial do Império brasileiro, formado pela École des Beaux-Arts de Paris, responsável por importantes encomendas sobre a história nacional.

Tiradentes esquartejado (1893) infringia regras há muito consolidadas: a integridade do corpo humano, a integridade do herói e a integridade da história. O corpo, reduzido a partes isoladas, convertido a coisa inanimada, a carne, perde sua humanidade. A exposição das atrocidades sofridas pelos heróis os transformaria em simples vítimas, demons-

trando mais a barbárie do agressor e menos suas próprias qualidades; os heróis mortos deveriam ser celebrados em representações que preservassem sua imagem como espelho de grandeza. Fixar a história na exibição dos destroços de um cadáver rompe seu sentido pedagógico, que reside não na ênfase da morte em si, mas na reação altruísta e firme do herói diante dela. A escolha do episódio a ser representado por uma pintura histórica se deveria pautar por dois parâmetros: primeiro, identificar a ação que mais revelasse as virtudes do herói; segundo, buscar o que Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781)³ classificou como o “momento mais precioso” – o que precedia o ponto culminante da ação, permitindo ao espectador intuir o antes e o depois. Ao optar pela representação do corpo abandonado aos pedaços sobre o cadafalso, Pedro Americo não só acentua o poder da metrópole portuguesa sobre sua colônia na América, como revela a própria fragilidade de Tiradentes e da conspiração que foi acusado de liderar.

O quadro que conhecemos isolado integraria, na concepção original do pintor, uma narrativa composta por cinco telas sobre a Conjuração Mineira. Pedro Americo a

Johann Heinrich Füssli
O artista em desespero em face da grandeza das ruínas antigas, 1778/80
42 x 35,5cm
Fonte: Kunsthaus, Zurique

estruturou como uma tragédia, em que o herói é punido pelo erro de acreditar na elite intelectual brasileira. A série constitui-se de cinco quadros: “a cena idílica de Gonzaga a bordar a fio de ouro o 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, e a presença de Silvério dos Reis corrói o valor afirmativo da cena, lembrando-nos o erro do herói ao confiar em demasia nos poderosos de Minas, que o irão trair; “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 agruras da prisão, tempo em que a imagem de Tiradentes se transforma, como afirmou Joaquim Norberto: “Prenderam um patriota; executaram um fradel”; 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 seulement l'horreur; ils n'ont rien de commun avec la tragédie”⁴ –, porém estará mais próxima de sua vertente

moderna, a exemplo de Shakespeare, em que a violência é mais explícita.

A série enfatiza a fragilidade do movimento e de Tiradentes, muito mais do que a repressão do período colonial. A conjura dissolveu-se antes da ação do carrasco, cuja presença no patíbulo é plenamente dispensável. Seduzido pela leitura ágil e bem documentada do livro de Joaquim Norberto⁵ – o primeiro a escrever sobre a Conjuração Mineira, expondo sua fragilidade interna –, 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 explicita os ideais dos conjurados, concentrando-se exclusivamente na debilidade do movimento, que culmina com o desmonte físico do herói.⁶

Inexistindo a narrativa completa, restou-nos o único quadro transposto em tela definitiva, *Tiradentes esquartejado*, que pede para ser visto como individualidade.

O historiador britânico Hugh Honour desenvolveu interessante argumento sobre a representação do fim da vida pelo neoclassicismo, como o encontro com o sublime, e apresenta precisa diferenciação 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.*⁷

O autor, por exemplo, não aceita a aproximação entre Cristo e Marat, na análise do

quadro *Marat assassiné*, de David, e 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,⁸ 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 duplo esquartejamento: na vida real e em memória na tela do pintor.

O que daria forças ao artista para inverter toda a 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'exécution de Maximilien*, 1867) como um gesto banal, percebe-se a desconfiança nutrida pelo século 19 quanto aos heróis. Os artistas, esvaziados de qualquer convencimento ideológico, passam a produzir simulacros: “(...) ele fabrica uma exterioridade cuja alma se perdeu”.⁹ O exame do conjunto da pintura de história de Pedro Americo assinala ser preocupação constante o refletir sobre o herói. O artista apresenta-nos o con-

de d'Eu, em *Batalha de Campo Grande*, como um manequim; o duque de Caxias, em *Batalha de Avaí*, como turista; e Tiradentes, destroçado; o pintor só poupou nosso primeiro imperador, grandioso em *Independência ou morte*. Os questionamentos presentes em *Tiradentes esquartejado* assumem, assim, outra dimensão: não se circunscrevem apenas à República brasileira ou a seu nomeado protomártir; pertencem à desconfiança do próprio século em face dos heróis. No Brasil, outro artista de formação europeia 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 crítica constante aos aventureiros paulistas, a iniciar-se pelo quadro *Os bandeirantes*, do Museu Nacional de Belas Artes, pintado em 1889, anterior a *Tiradentes esquartejado*.¹⁰

A pintura de história seguiu essa trajetória de descrédito quanto ao herói tradicional.

Pedro Americo
Tiradentes
esquartejado, 1893
Óleo sobre tela, 270 x
165cm
Fonte: Museu Mariano
Propício, Juiz de Fora



No período napoleônico, ele era o grande protagonista, dele emanava toda a força dos quadros. No avançar do século, será paulatinamente substituído pelo herói moderno, o herói vencido. Os massacrados em Quíos,¹¹ o soldado que luta até o último cartucho¹² na guerra franco-prussiana de 1870 ou o franciscano que, mesmo sob tortura, desafia a Inquisição¹³ 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 de história, 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, a exemplo dos trabalhos de Henri Regnault (1843-1871), Georges Clairin (1843-1919), Paul-Joseph Jamin (1853-1903) e Georges-Antoine Rochegrosse (1859-1938).

Assim, o pintor brasileiro estaria, ao expor *Tiradentes* como vítima, ao destroçar-lhe o corpo, absolutamente em consonância com a pintura de história 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. Lembremos que James Ensor (1860-1949), com seus esqueletos e cenas macabras, qualificado pelos surrealistas como um precursor do movimento, também lhe era contemporâneo.¹⁴ 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 Malraux, poderíamos colocar *Tiradentes esquartejado* compartilhando espaço com 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 a execução de Tiradentes com o mero 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, que, resignadamente, lança o último (ou o primeiro) olhar para o céu, às vezes povoado de santos à sua espera. A presença do carrasco é vital tanto na iconografia do martírio cristão quanto da repressão do Antigo Regime. 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 igual à de *Marat assassiné*. Jacques-Louis David também não retratou o algoz do herói jacobino ou sua

agonia. Um século separa as duas obras (1793-1893). David produziu o ícone fundador da morte do revolucionário, ao pintar, no calor dos acontecimentos – quando a história que hoje conhecemos, 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.¹⁵

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), apropria-se da composição tradicional da Pietá para representar o vencedor moribundo, amparado pelos companheiros no campo de batalha.¹⁶ Entretanto, 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:¹⁷ “*Le mont des Martyrs n’en a pas eu de plus glorieux*”.¹⁸ 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, equivalente à que encontramos nas fotos dos cadáveres dos latino-americanos Antônio Conselheiro e Che Guevara; a representação do herói da resistência, não anônimo, passa, contudo, por questão mais sutil do que a imagem de seu cadáver. A antiga premissa ainda se faz presente: é necessária ou a imortalidade da história, ou a sacralidade religiosa.

Até aqui podemos afirmar estar *Tiradentes esquartejado* em perfeita sintonia com 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 do martírio cristão para o político. Acreditamos, entretanto, que outro elemento possa ter, ainda, considerável poder explicativo 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*, no Musée du Louvre, 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 do livro de Lionello Puppi *Les supplices dans*

l'art; cérémonial des exécutions capitales et iconographie du martyr dans l'art européen du XII^e au XIX^e siècle, em 1990, na Itália, e 1991, na França,¹⁹ culminando com a publicação da coleção *Histoire du corps*, dirigida por Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello, em 2005.²⁰

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 em face das interrogações propostas pelo confronto direto das obras à mostra 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 Lautreáumont a Bataille*,²¹ em 2002, e a coletânea de conferências organizadas por Aduino Novaes *O homem-máquina, a ciência manipula o corpo*, editada em 2003.²² Nessa coletânea, destacamos o ensaio de Jorge Coli *O sonho de Frankenstein*, ao qual devemos parte das reflexões aqui desenvolvidas.

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 em *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 ca-

dáver 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 cabeças guilhotinadas ou os fragmentos anatómicos 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, 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 nele ainda podemos reconhecer 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 19, cujo início é marcado por narrativa sobre um novo ser constituído por partes de cadáveres, *Frankenstein*, de Mary Shelley, 1818, vivificado através de corrente elétrica; igual à que, no final do século, irá proporcionar aos condenados morte rápida, indolor, limpa e, fundamentalmente, moderna.

O esquartejamento de Tiradentes obedece às regras anatómicas: 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! (...)*".²³ 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, em *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 cirurgia, degolou e eviscerou prostitutas de um 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.²⁴

Os romances exploravam essa afeição 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), *Salammô* (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 nos Salons de Paris,²⁵ descreve detalhadamente cenas de tortura e o prazer dos personagens de seu livro em face da dor alheia.²⁶

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,²⁷ esperava, entretanto, 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 19, o fragmento caminha em direção a uma poética autônoma. O processo de trabalho neoclássico isola as partes ao estudá-las, reintegrando-as posteriormente



Clemente Susini
Vênus anatômica, 1782
Fonte: Museo di Storia Naturale
"La Specola", Florença
Foto: Saulo Bambi

ao todo, através do desenho quadriculado. Muitos estudos são, hoje, considerados belos em si, a exemplo dos esboços de pés e mãos de Ingres para *L'Apothéose d'Homere* expostos no Musée du Louvre ao lado das afetuosas mãos, pintadas por Nicolas de Largillière. Em Ingres, as partes determinam ao todo um novo sentido ao fugir às regras anatômicas, criando outras ditadas pela linha, visível em *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 ser 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 verzweifelt vor der Größe der Antiken Trümmer* (O artista em desespero em face da grandeza das ruínas antigas), datado ainda de 1778-80, Johann Henrich Füssli, como o próprio título indica, representa-se como um ser minúsculo, no tamanho e na força criativa, frente a pé e mão gigantes, pedaços de antigas esculturas. Rodin, curvando-se igualmente à força do fragmento, irá incorporá-lo, no final do século 19, à sua expressão plástica, em associações, às vezes, inesperadas.

A estética do horror e a poética do fragmento são constitutivos, pois, da sensibilidade ocidental do século 19. Baxandall, em *O olhar renascente*, demonstra como a sociedade florentina do século 15, 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 fruição de *Tiradentes esquartejado*. O que,

porém, 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 19, situa-se com angustiante originalidade *Tiradentes esquartejado*, de Pedro Americo. Que outro herói nacional político foi representado em grande tela aos pedaços?

Maralíz de Castro Vieira Christo é professora de História de Arte na Universidade Federal de Juiz de Fora, doutora em história social pela Unicamp, onde defendeu em 2005 a tese *Pintura, história e heróis no século 19: Pedro Americo e Tiradentes esquartejado*, que mereceu o Grande Prêmio Capes de Tese Florestan Fernandes em 2006, concedido pelo governo brasileiro à melhor tese defendida em 2005 no conjunto das grandes áreas de Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas e Lingüística, Letras e Artes.

Notas

- 1 Embora seja corrente o uso de acento em Américo, a autora optou por respeitar a grafia da época do pintor, que assinava Pedro Americo de Figueiredo e Mello.
- 2 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, Françoise (dir.). *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)*. Valencia: Universitat de Valencia, 2003.
- 3 Lessing, G.E. [1766]. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1998.
- 4 Quanto àqueles que suscitam, pelo espetáculo, não o temor mas apenas o horror, nada têm em comum com a

- tragédia. Citado por Clay, Jean. *Le Romantisme*. Paris: Hachette, 1980: 294.
- 5 Souza Silva, Norberto de. *História da Conjuração Mineira: Estudos sobre as primeiras tentativas para a Independência Nacional*. Rio de Janeiro, 1873.
- 6 Christo, Maraliz C. V. As fontes literárias da narrativa de Pedro Americo sobre a Conjuração Mineira. In: Borges, Célia Maia. (org.). *Narrativas e imagens*. Juiz de Fora: EDUFJF, 2006: 11-57.
- 7 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. Honour, Hugh. *Le néo-classicisme*. Paris: Librairie Générale Française, 1998: 180.
- 8 Joaquim Norberto apresenta Tiradentes em seu livro como um desvairado que, por falar demais, pôs tudo a perder. Segundo o autor, Tiradentes teria morrido como cristão, preocupado com o julgamento eterno, e não como patriota, reafirmando no patíbulo seus ideais de liberdade.
- 9 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: 114.
- 10 Christo, Maraliz de C. V. Bandeirantes ao chão. *Revista de Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, FGV, v. 30, 2002: 33-55.
- 11 Eugène Delacroix, *Scènes des massacres de Scio: familles grecques attendant la mort ou l'esclavage*. 1823-1824. Musée du Louvre.
- 12 Alphonse Deneuille. *Dernières cartouches*. 1873. Musée de Bazeilles.
- 13 Jean-Paul Laurens. *L'agitateur du Languedoc*. 1887. Musée des Augustins (Toulouse).
- 14 A partir de 1889, Ensor começa a produzir desenhos narrativos macabros 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.
- 15 Grande parte das imagens sobre a Comuna constitui-se de gravuras, caricaturas, fotografias e fotomontagens. Ver: Tillier, Bertrand. *La commune de Paris Révolution sans images? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*. Seyssel: Champ Vallon, 2004.
- 16 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: 372.
- 17 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. Kistemaekers, 1876.
- 18 *O Monte dos Mártires nunca teve mártir mais glorioso*. Ver Tillier, Bertrand. "La commune de Paris: une révolution sans peinture?" *48/14 La revue du Musée d'Orsay*, Paris, n. 10, primavera 2000: 70-83.
- 19 Puppi, Lionello. *Les supplices dans l'art: cérémonial des exécutions capitales et iconographie du martyr dans l'art européen du Xlle au XIXe siècle*. Paris: Larousse, 1991.
- 20 Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques e Vigarello, Georges, *Histoire du corps*. Paris: Seuil, 2005.
- 21 Moraes, Eliane Robert. *O corpo impossível, a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- 22 Novaes, Aduino (org.). *O homem-máquina, a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- 23 E, no entanto, sereis semelhante a este estrume, / A esta horrível infecção, / Estrela dos meus olhos, sol da minha natureza, / Vós, meu anjo e minha paixão! (...) *Les Fleurs du mal*, poema XXIX.
- 24 Margat, Claire. La version française de l'horreur. *Artpress* (Hors serie, Représenter l'horreur). Paris, mai. 2001: 23-27.
- 25 Artigo redigido por Mirbeau e publicado sob a assinatura de R. V. *Ordre de Paris*, 7 de maio de 1874, apud Margat. op. cit.: 26.
- 26 Mirbeau, Octave. *Le jardin des supplices*. 2. ed.rev., Paris: Gallimard, 1991.
- 27 *Ordre de Paris*, op. cit.