

NARRATIVAS SOBRE A CONJURAÇÃO MINEIRA: PEDRO AMERICICO, PORTINARI, JOÃO CÂMARA E JOAQUIM PEDRO¹

Maraliz de Castro Vieira Christo
Profª de História da Arte
Universidade Federal de Juiz de Fora
maraliz@acessa.com

Resumo

Comparando-se as narrativas propostas por artistas diferentes em períodos igualmente diversos sobre a Conjuração Mineira, buscou-se salientar as especificidades de cada uma, assim como o diálogo que estabelecem. Privilegiou-se a obra de Pedro Americo, o primeiro a expor o esquitejamento do herói, e seguiu-se, cotejando-a com as posteriores. Pedro Americo, Portinari, João Câmara e Joaquim Pedro, ao se colocarem o problema das relações entre colônia e metrópole, intelectuais e revolução, herói e povo, responderam a questões específicas dos respectivos contextos de produção de suas obras.

Palavras-chave: Conjuração Mineira, Pedro Americo, Portinari, João Câmara, Joaquim Pedro.

Narratives on the Conjuração Mineira: Pedro Americo, Portinari, João Câmara e Joaquim Pedro

Abstract

Comparing the narratives proposals for different artists in equally diverse periods on the Mining Plot, one searched to point out the especificidades of each one, as well as the dialogue that establish. It was privileged workmanship of Peter Americo, the first one to display the cutting of the hero, and was followed, it with the posterior ones. Pedro Americo, Portinari, João Câmara and Joaquim Pedro, to if placing the problem of the relations between colony and metropolis, intellectuals and revolution, hero and people, had answered the specific questions of the respective contexts of production of its workmanships.

Keywords : Mining plot, Pedro Americo, Portinari, João Câmara, Joaquim Pedro.

Comparar obras sobre um mesmo tema é procedimento comum na História da Arte². Não se trata de estabelecer qual verdadeiramente o representa; as preocupações são outras. Comparando-as, percebe-se com maior nitidez suas especificidades, o sentido diverso que cada uma constrói para o mesmo fato histórico. Os pintores Pedro Americo, Cândido Portinari e João Câmara, assim como o cineasta Joaquim Pedro, ao narrarem cada qual a sua versão sobre a Conjuração Mineira, enfatizaram questões distintas, condizentes com o seu próprio tempo.

PEDRO AMERICO

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 nação³. 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 equestre 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 Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro e Deputado ao Congresso Nacional pela Paraíba, dedica-se, por conta 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 Paris⁴. 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.”⁵ Após essa data, o próximo projeto do artista será, exatamente, sobre a Conjuração Mineira. Mas, de 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 1892⁶, são significativas

para o acompanhamento do processo de criação do artista e serão exploradas ao longo do presente artigo. 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.”⁷

O projeto da série sobre a Conjuração Mineira foi, segundo seu biógrafo, “longa e conscienciosamente estudado”⁸. O próprio artista afirmara ao Barão “...antes de executar um trabalho sobre o assumpto deverei ainda ruminar muito sobre elle...”⁹ 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 Abreu¹⁰.

O Barão lhe transcreveu uma pequena parte da segunda edição da *História Geral do Brasil*, de Varnhagem (Visconde de Porto Seguro), relativa à Conjuração e enviou-lhe a *História da Conjuração Mineira* de Joaquim Norberto de Souza Silva¹¹. 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:

“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 devolvei sem a sua ordem ...”¹²

“Agradeço-Narrativas sobre a Conjuração Mineira: Pedro Americo, Portinari, João Câmara e Joaquim Pedrolhe 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 Visconde de Porto Seguro a respeito do assumpto”¹³

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 Norberto. Encontramos no arquivo da família Montesi, descendente de Pedro Americo, 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 l'histoire et le tableau afin de connaître si chaque chose est appropriée au sujet*¹⁴, como também a de Erwin Panofsky “ (...) devemos, também nós, tentar nos familiarizar com aquilo que os autores das representações liam ou sabiam”¹⁵

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”¹⁶. 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 diante 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 esta 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, te-

ria produzido no meio dos outros impressão diversa e por ventura menos terrível¹⁷.

Sabemos que a série não foi realizada¹⁸. Localizamos apenas os estudos a óleo para *A mais importante das reuniões dos conjurados*¹⁹ e *Tiradentes supliciado*²⁰, como também, três desenhos anatômicos para o corpo esquartejado²¹ e o quadro definitivo sobre o esquartejamento²².

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*²³. A pintura do quadro definitivo foi executada ainda em janeiro, no “curto lapso de doze dias de trabalho”²⁴. Logo após, Pedro Americo voltou ao Brasil, premido pelo reinício 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 inteligência plena de seu quadro. Nesse artigo, 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 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 se 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 Anronicus* (1592), de William Shakespeare.

Pedro Americo planejara iniciar a série com Tomás Antônio Gonzaga. Entretanto, o artista pensou retratar Gonzaga não como líder, mas em “cena idílica”, sobrepondo o poeta ao conjurado. O pintor retoma a lira XXXIV, da segunda parte do livro de poemas *Marília de Dirceu*, onde Gonzaga relata à noiva o

sonho que tivera na prisão: “Pintam (os sonhos) que estou bordando um teu vestido;/Que um menino com asas, cego e loiro, /Me enfia nas agulhas o delgado, /O brando fio de ouro”. Sonho do poeta árcade, preso dias antes do casamento, como também defesa do ouvidor de Vila Rica, que se dizia alheio à conjura. Acusado de ter ouvido em sua residência conversas de amigos sobre a sedição, respondeu, em depoimento, delas não ter participado, ainda que presente 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”.²⁵ Pedro Americo, ao representar Gonzaga como inocente condenado, por um lado incorporava a imagem predominante do poeta, na época²⁶; por outro, já deixava claro o sentido de sua narrativa: se aquele que era tido como o mais capaz de liderar o movimento passava o tempo bordando, ignorando tramas à sua volta, cego pelo amor, como acreditar na Conjuração Mineira?

No segundo momento, Pedro Americo apresenta “a mais importante das reuniões dos conjurados”. O estudo a óleo encontra-se ainda em poder de seus familiares, em Florença, Itália. O artista adotou um modelo compositivo que destaca Tiradentes como líder militar; entretanto, introduz um elemento corrosivo à cena: representa o traidor Silvério dos Reis entre os conjurados e os mostra reticentes. Ao tornar presente o ato da conjura, recusa-se Pedro Americo a fixar a alegria do encontro ou a adesão a uma causa. Não há a exaltação do momento fundante de um novo devir, do patriotismo ou da virtude cívica, como nos quadros de juramento do pintor francês Jacques Louis David (1748-1825). Na casa do tenente-coronel Francisco de Paula Freire de Andrade, os conjurados, reticentes, dentre eles os futuros traidores, apenas ouvem Tiradentes, lembrando-nos do erro do herói em confiar em demasia nos poderosos de Minas. No terceiro momento, o episódio polêmico da morte de Cláudio Manuel da Costa reafirma a fragilidade interna da conjuração. Assassinado ou suicida, Cláudio morrerá por falta de equilíbrio emocional. Pressionado, confessou, contrariando o pacto de silêncio firmado pelos conjurados, antes de serem presos. Traiu os amigos da forma mais triste. O penúltimo momento, a prisão de Tiradentes, afigura-se-nos 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 o historiador Joaquim Norberto: “Prenderam um patriota; executaram um frade!”²⁷. 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.

Difícil crer, semelhante ao pintor²⁸, 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. 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, os pintores 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.

PEDRO AMERICO E PORTINARI

Portinari pintará, em 1948-9, um painel²⁹ 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 Mineira³⁰.

Na primeira cena, vê-se um bloco formado pelos conjurados, destacando-se, à esquerda, Tiradentes com o uniforme de alferes da 6ª companhia do Regi-

mento 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”³¹. 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. 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 lamentação e, à direita, um grupo de mulheres, ostentando correntes partidas.

O painel de Portinari traz algumas preocupações próprias à sua época e ao pintor³². 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 lê³³. O enforcamento, que poderia ser o ápice da narrativa, surge enfraquecido³⁴. 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 Americo 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 paisa-

gem, visto a partir da abertura inferior do patíbulo, em nada interferindo na percepção do corpo esquartejado.

Sua presença atende, tão-somente, ao desejo de veracidade por parte do pintor. Pedro Americo, em carta, 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)”³⁵, 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”.³⁶

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 portinariana³⁷.

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, próximos ao mastro que sustenta a cabeça, como figuras ao pé da cruz.

PEDRO AMERICO E JOÃO CÂMARA.

Igualmente como encomenda para um projeto de Oscar Niemeyer, o *Painel da Inconfidência*³⁸, de João Câmara, fora projetado em 1981 e instalado em 1986, no Panteão da Pátria³⁹, 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, consequência 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. Vêm-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*⁴⁰- e sombras dos conjurados, projetadas pela lamparina sobre a mesa. Os dois eclesiásticos ocupam cada qual a cabeceira da mesa. Estranhamente, o 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 cachorro⁴¹. 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 reconstituiu 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 loucos⁴². 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 Pontorno⁴³. 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 razão⁴⁴, 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 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. 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”.⁴⁵

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.

Quanto ao esquartejamento, Câmara se aproxima de Pedro Americo. Ambos representam o martírio cristão e o abandono do herói. Ao contrário de Portinari, Pedro Americo e João Câmara não configuram a liberdade posteriormente 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 de crítica ao passado recente, possibilitada pela abertura política⁴⁶. 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.

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 *Romanço 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 Mota⁴⁷, principalmente no que diz respeito à caracterização dos poetas; assim como a publicação de Joaquim Norberto de Sousa Silva, muito presente na eleição de importantes planos-seqüências⁴⁸.

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”⁴⁹

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 Joaquim Norberto, 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. “*Pusilânicos*”, 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.

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 1960-70⁵⁰?

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 moscas⁵¹.

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 reflexão⁵².

O esquiteamento, 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 esquiteamento. As peças teatrais, *Tiradentes* (1939), de Viriato Correa e *Arena conta Tiradentes* (1967), de Augusto Boal e 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 autores⁵³.

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.”⁵⁴

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 concluíssem 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.”⁵⁵

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.”⁵⁶

As obras trazidas a cotejo com a série planejada por Pedro Americo, com ela dialogam pelo caráter narrativo e por incorporarem o esquadramento. Aproximações e distanciamentos as iluminam mutuamente, realçando ao mesmo tempo diversidade e complexidade nas escolhas de cada uma. Um elemento que surge desse confronto 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 Montevideú (Uruguai), após o Partido Comunista ter voltado à clandestinidade. Fora filiado ao Partido e tentara eger-se por duas vezes, sem sucesso. O Tiradentes, por ele representado a ouvir a sentença, assemelha-se muito ao retrato do líder comunista Luís Carlos Prestes⁵⁷. 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 menospreza 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?

Recebido em 07 de junho de 2008

NOTAS

¹ Este artigo baseia-se no segundo capítulo de minha tese: *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Americo e “Tiradentes Esquartejado”*, Campinas, 2005 (UNICAMP-IFCH, Doutorado em História Social), que recebeu 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 Linguística, Letras e Artes.

² A recente publicação dos anais do colóquio ocorrido em Roma, na Villa Médicis, em novembro de 2005, *Pour un comparatisme en histoire de l’art? Les enjeux méthodologiques du comparatisme en histoire de l’art*, mostram sua atualidade e importância metodológica. Ver: BAYARD, Marc. *L’histoire de l’art et le comparatisme. Les horizons du détour*. Paris: Académie de France à Rome, 2007.

³ 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.

⁴ 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 descendentes em Florença.

⁵ 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.

⁶ 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.

⁷ 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.

⁸ OLIVEIRA, J.M. Cardoso de. *Pedro Américo sua vida e suas obras*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943, p. 176.

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.

¹⁰ Não encontramos nenhuma evidência que tal contato ocorreu.

¹¹ SOUZA SILVA, Norberto de. *História da Conjuração Mineira*: Estudos sobre as primeiras tentativas para a Independência Nacional. Rio de Janeiro, 1873.

¹² 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).

¹³ 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.

¹⁴ “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, nº 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.

¹⁵ PANOFKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 2ª ed., Perspectiva, 1979, p. 59

¹⁶ 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.

¹⁷ “O Tiradentes supliciado” *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 11/07/1893, p.1.

¹⁸ Em 1924, Cardoso de Oliveira comenta em pequena biografia no catálogo da exposição em Lisboa de quadros de Pedro Americo: *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

¹⁹ Coleção Gianpaolo Figueiredo Montesi, bisneto de Pedro Americo, óleo sobre tela, 0,40 x 0,58m, Florença.

²⁰ 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.

²¹ 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.

²² *Tiradentes esquartejado*, 1893. Óleo sobre tela, 270 x 165 cm., Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.

²³ 22 e 31 de dezembro de 1892 e 1 e 10 de janeiro de 1893.

²⁴ OLIVEIRA, J.M. Cardoso de. *Pedro Américo sua vida e suas obras*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943, p.

²⁵ *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.

²⁶:Ver os autores: DENIS, Ferdinand, 1798-1890. *Resumo da história literária do Brasil*. Porto Alegre: Lima, 1968. SILVA, João Manuel Pereira da. *Parnaso Brasileiro ou selecção de poesias dos melhores poetas brasileiros*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1843, vol.1. 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. SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *Gonzaga, ou a conjuração do Tira-Dentes*. Romance. Niterói: Fluminense de C. M. Lopes, 1848-1851. 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 Brasileiro*. 2º trimestre de 1849. VARNHAGEN, Francisco Adolpho de. *História Geral do Brasil*, Rio de Janeiro: E. e H. Laemmert, 1857. BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario Bibliographico brasileiro*. Rio de Janeiro: C.F.C., 1970. PERIÉ, Eduardo. *A litteratura brasileira 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. ARARIPE JUNIOR, 1848-1911. *Litteratura brasileira: Dirceu*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1890.

²⁷ SOUZA SILVA, Norberto de. *História da Conjuração Mineira*: Estudos sobre as primeiras tentativas para a Independência Nacional. Rio de Janeiro, 1873.

²⁸ Pedro Américo “O Tiradentes supliciado” *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 11/07/1893, p.1. Grifos nossos.

²⁹ 18 x 3,15 m.

³⁰ 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.

³¹ MUSEU DE ARTE MODERNA. *Exposição do Mural Tiradentes, de Cândido Portinari*. Rio de Janeiro: agosto de 1949.

³² 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.

³³ 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.

³⁴ 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* (Otilia Arantes org.), São Paulo: EdUSP, 1998. p. 175-6.

³⁵ *Juíz de Fora*. 01 de agosto de 1893.

³⁶ Citado por Antonio Callado, em roteiro inédito para um vídeo não realizado sobre o painel. <http://www.memorial.org.br/paginas/frameobras.html>

³⁷ “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 grillhões 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.

³⁸ 4 m de altura x 21m de comprimento.

³⁹ 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.

⁴⁰ *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.

⁴¹ 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.

⁴² 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.

⁴³ Óleo sobre tela, 1515-1518, Museo Civico, Sansepolcro (Arezzo, Itália).

⁴⁴ 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 em 16/01/1987. Reproduzida em LOPES, Almerinda da Silva. *João Câmara: o revelador de paradoxos político-sociais*. São Paulo: EDUSP, 1995. p. 191.

⁴⁵ 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.

⁴⁶ “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.

⁴⁷ 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 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 livreria do Cônego e outros ensaios*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

⁴⁸ 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.

⁴⁹ “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.

⁵⁰ Esta é a tese central de RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos; cinema e História do Brasil*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

⁵¹ Na realidade, a carne com as moscas já fora mostrada, por treze segundos, na cena inicial do filme, como alusão à morte de Tiradentes.

⁵² 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 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.

⁵³ Ver: WERNECK, Maria Helena. “Representações do martírio de Tiradentes: a performance da morte em público”. *Revista Semeiar*. Rio de Janeiro, n.º 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]

⁵⁴ MELLO E SOUZA, Gilda. *Exercícios de leitura*. O baile das quatro artes. São Paulo: Livreria Duas Cidades, 1980, p.195 a 209. (Publicado originalmente na revista *Discurso*, n.º 3, São Paulo, 1972). Grifo de Gilda.

⁵⁵ BOAL, Augusto e GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Liv. Editora Sagarana, 1967. p. 95, 112-3, 125.

⁵⁶ Florença, 14/11/1892. Arquivo Histórico do Itamaraty. Correspondência particular do Barão do Rio Branco.

⁵⁷ MILLIET, Maria Alice, *Tiradentes: o corpo do herói*, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 228-229.