

O esquartejamento de uma obra: a rejeição ao Tiradentes de Pedro Américo*

Maraliz de Castro Vieira Christo**

Abstract

This article analyzes the production and reception of the painting *The Quartered Tiradentes* by Pedro Américo within the context of the formation of the republican pantheon.

Keywords: Pedro Américo, Tiradentes, Historical Painting, Mariano Procópio Museum

Resumo

O presente artigo analisa a produção e recepção do quadro *Tiradentes Esquartejado* de Pedro Américo, no contexto de formação do panteão republicano.

Palavras-chave: Pedro Américo, Tiradentes, Pintura Histórica, Museu Mariano Procópio.

Observando o quadro de Pedro Américo, *Tiradentes Esquartejado*, também conhecido como *Tiradentes supliciado*, pertencente ao acervo do Museu Mariano Procópio, no município mineiro de Juiz de Fora, duas indagações inquietam o observador: por que aos pedaços e por que em Juiz de Fora?

No momento de construção do Estado Nacional brasileiro, a produção artística passou por um processo de secularização tendo como base a Academia Imperial de Belas Artes. Pedro Américo¹, en-

* O presente artigo faz parte da pesquisa: História das Artes Plásticas em Juiz de Fora, contando com o apoio da FAPEMIG e a participação dos bolsistas de Iniciação Científica Marco Antônio Lopes de Lima e Rosane Carmanini Ferraz. Retoma parte das reflexões contidas em artigo publicado por ocasião do centenário do referido quadro: CHRISTO, Maraliz de C. V. "A pintura histórica na América Latina." In: BESSA, Pedro (org.). *Integração Latino-Americana*. Juiz de Fora: UFJF, Belo Horizonte: FAPEMIG, 1993. p. 331-332

** Professora de História da Arte da Universidade Federal de Juiz de Fora, mestre pela Universidade Federal Fluminense.

¹ Pedro Américo Figueiredo Cirne e Mello (1843, Areias, PB - 1905, Florença, Itália).

quanto aluno desta instituição, se aproximou do projeto de Araújo Porto-Alegre, então professor da Academia e seu futuro sogro. Porto-Alegre foi o primeiro a propor uma visão programática para a arte brasileira,

*Ao fundar o que nomeou como Escola Brasileira de Pintura de estilo acadêmico e temática histórica,(...) pretendeu criar uma imagem afirmativa para um país recém-independente, que foi encontrar em Vítor Meireles e em Pedro Américo os seus mais importantes representantes. Um projeto amplo, tendo a Imperial Academia de Belas Artes como centro, e que objetivava alterar todo o sistema de arte, apontando para um projeto "civilizatório", isto é, o de equiparação à cultura oficial dos principais países ocidentais."*²

Neste projeto, a pintura histórica desempenhou um papel fundamental, pois a ela caberia dar imagem ao passado que se buscava para a nova nação. Se interessava ao Estado a "invenção de uma tradição", esta se corporificou através dos textos produzidos pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e pelo trabalho dos artistas que, através de suas obras, procuravam dar respostas a questões complexas, por exemplo: a construção de uma civilização nos trópicos, a posição a ser tomada ante a escravidão e as diferenças raciais, a análise do passado colonial e a relação com a cultura européia.

Alternando sua docência na Academia com longos períodos no exterior, principalmente em Florença, Pedro Américo foi, ao lado de Victor Meirelles, o pintor oficial do II Império, tendo atendido a várias encomendas do Estado brasileiro. Essas encomendas levaram-no a se notabilizar pelas cenas de batalha, como o *Combate de Campo Grande* (1872) e a *Batalha do Avaí* (1877) da guerra do Paraguai, sendo esta última, no dizer de Gonzaga Duque, "...um quadro de batalha em que se batalha..."³, referindo-se à liberdade que guiara o pincel do artista, permitindo-lhe dar mais movimento e "delírio" à cena, distanciando-o da "calma e lenta reflexão", adotada por Victor Meirelles em suas telas⁴.

Novamente respondendo a uma encomenda, Pedro

² Introdução à segunda edição. ZILIO, Carlos. *A Querela do Brasil*. A questão da identidade da arte brasileira. 2ª ed., Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

³ GONZAGA-DUQUE. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995 (introdução e notas de Tadeu Chiarelli) p.161.

⁴ Sobre a metodologia de Victor Meirelles ver: COLI, Jorge. A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro In: FREITAS, Marcos Cezar (org). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998. p.386.

Américo pintou a *Independência ou Morte* (1888), também conhecido como *O grito do Ipiranga*, ícone fundador da história brasileira, ao lado da *Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles⁵. Buscando refletir sobre a maneira pela qual se produzia uma pintura histórica, tomaremos como referência a obra de Gotthold Lessing, escritor e filólogo do séc. XVIII. Em seu livro, *Laocoonte*, Lessing propunha que o artista, preocupado com um tema histórico, escolhesse o momento mais precioso, o que **precedesse** ao ponto culminante, permitindo à imaginação preencher o antes e o depois, já que a pintura, no seu entender, poderia apresentar apenas um único momento da existência⁶. Percebe-se que Pedro Américo em seu quadro elegeu um *momento precioso*, o grito do então príncipe regente, desencadeador de uma série de ações que levariam à proclamação da Independência⁷. Em 1889, o quadro foi exposto em Florença, Itália, contando com a presença do Imperador D. Pedro II, e, em 1900, participou da Exposição Universal de Paris (França). Sistemáticamente as encomendas oficiais eram expostas no exterior, pois destinavam-se não apenas a uma pedagogia interna, mas a reafirmar a presença da jovem nação no contexto civilizatório ocidental.

Com a República, a Escola Nacional de Belas Artes passou por um período de dificuldades, iniciado, na verdade, ainda no final do II Império⁸. O que levará Pedro Américo a requerer a sua aposentadoria em 1890, quando assumirá uma cadeira de Deputado ao Congresso Constituinte, pela Paraíba, e à primeira legislatura ordinária. Pensando em se estabelecer definitivamente no país, Pedro Américo volta ao Rio de Janeiro em outubro de 1891, para um mandato superior a três anos. Durante esse período, segundo seu biógrafo, problemas com a saúde o obrigam a licenciar-se da Câmara e retornar à Europa por duas vezes. Assim, antes de finda a sessão de 1892, Pedro Américo estará, mais uma vez, fora do Brasil.⁹ O que não o impediu de acompanhar os acontecimentos em torno do centenário da execução de Tiradentes.

Tema delicado para o II Reinado, por ser o Imperador neto de D. Maria I, contra quem se tinham rebelado os inconfiáveis, com a República, a figura de Tiradentes passa a ocupar um lugar de destaque no panteão cívico, depois de uma

⁵ COLI, Jorge. Primeira missa e invenção da descoberta. In: NOVAIS, Adauto. *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. P. 107-122.

⁶ BAYER, Raymond. *História da estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1979. P.192.

⁷ CHIARELLI, Tadeu. Anotações sobre arte e história no museu paulista. In: FABRIS, Annateresa. (org.) *Arte e política: algumas possibilidades de leitura*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998 p.29-31.

⁸ DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1989. P.65.

⁹ OLIVEIRA, J.M. Cardoso de. *Pedro Américo sua vida e suas obras*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

intensa luta historiográfica. Em 1890, o dia 21 de abril foi declarado feriado nacional, juntamente com 15 de novembro, embora já venha sendo comemorado desde 1881. Durante o desfile de 1890, o pintor positivista Décio Villares distribuiu uma litogravura enfatizando a ligação, já estabelecida anteriormente, entre a imagem de Cristo e a de Tiradentes, onde o busto deste apresentava corda ao pescoço, olhar sereno preso ao infinito, barbas e cabelos longos, ornado com a palma do mártir e os louros da vitória. O desfile, que passou a fazer parte das comemorações, tornou-se uma verdadeira via-sacra, lembrando a procissão do enterro da sexta-feira santa. O conflito político em torno da figura de Tiradentes iniciara-se em 1862, quando o governo erigira uma estátua a D. Pedro I no lugar onde Tiradentes fora enforcado. O confronto estendeu-se por mais de trinta anos, ocorrendo, em 1892, novo acirramento dos ânimos ante a proposta de erguer-se um monumento a Tiradentes.¹⁰

A produção e a recepção do quadro

O início da República foi marcado por um profundo decréscimo das encomendas oficiais, levando os artistas a buscarem alternativas de trabalho. Sensível aos acontecimentos, já com a saúde mais restabelecida, Pedro Américo planejou, por iniciativa própria, ao final de 1892, ainda em Florença, uma série sobre a Inconfidência Mineira. Fez cinco esboços, concluindo em primeiro lugar o *Tiradentes esquartejado*, que deveria ser o último da série.¹¹ Esta iniciar-se-ia com 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*¹². Pelo menos, sabe-se que o esboço para a Reunião dos conjurados contou com minuci-

¹⁰ 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. P. 55-74.

¹¹ OLIVEIRA, op. cit. p. 176. É interessante observar que a apresentação do corpo esquartejado de Tiradentes tem representado um desafio aos artistas brasileiros, que, geralmente o fazem inserido em uma narrativa, como os painéis de Portinari e de João Câmara.

¹² AMÉRICO, Pedro. "O Tiradentes supliciado". *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 11/07/1893. p.1.

osos subsídios manuscritos de seu amigo pessoal, o Barão do Rio Branco.

Os nossos portugueses não nos deixaram desenhos e gravuras a respeito do Brasil colonial, como os holandeses (...) Na reunião de 1789 entendo que deve representar de farda militar o tenente-coronel Freire de Andrada e o alferes Silva Xavier, e ambos de botas porque pertenciam à cavalaria¹³

Para o *Tiradentes esquartejado*, Pedro Américo baseou-se na obra de Joaquim Norberto de Souza Silva, *História da Conjuração Mineira*, de 1873, no Almanack de Minas Gerais do mesmo ano e em artigos publicados em 1892, na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* e no *Jornal do Commercio*¹⁴. Destas fontes retirou dados sobre a estatura do inconfidente, sua vestimenta e os objetos que portava, horário e local de execução, assim como detalhes sobre a construção da forca e o esquartejamento. Apesar do cuidadoso levantamento historiográfico, exigido em parte pela pintura histórica, Pedro Américo advogava a liberdade do artista:

A realidade inspira, e não escraviza o pintor. Inspira-o aquilo que ela encerra digno de ser oferecido à contemplação pública, mas não o escraviza o quanto encobre contrario aos desígnios da arte (...) E se o historiador afasta dos seus quadros todos os incidentes perturbadores da clareza das suas lições e da magnitude dos seus fins, com muito mais razão o faz o artista, que procede dominado pela idéia da impressão estética que deverá produzir no espectador a sua obra.¹⁵

Apenas são conhecidos quatro estudos de anatomia, datados de 22 e 31 de dezembro de 1892 e de 1 e 10 de janeiro de 1893.¹⁶ A execução da obra, segundo seu biógrafo, se deu *no curto prazo de doze dias*¹⁷. Não obstante o envolvimento com a produção da referida série, Pedro Américo pretendia reassumir seu mandato, já que estava prestes a

¹³ Escreveu-lhe Rio Branco de Paris, em 1892. Cit. por REZENDE, Marco Antônio de. "O Império em Florença". *Veja*, 27 de agosto de 1980 p. 127.

¹⁴ AMÉRICO, Pedro. *Jornal Juiz de Fora*, 01 de agosto de 1893.

¹⁵ AMÉRICO, Pedro. *O brado do Ypiranga, Proclamação da Independência do Brasil*. Algumas palavras acerca do facto historico e do quadro que o commemora. Florença, Typografia da Arte Della Stamp, 1888. P.14.

¹⁶ MELLO JR., Donato. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo, 1843-1905*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. P.45-7.

¹⁷ OLIVEIRA, op. cit. p.176.

abrir-se a sessão da Câmara. Como as outras telas não se encontravam, no seu dizer, *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*¹⁸, Pedro Américo retornou ao Brasil apenas com *O Tiradentes esquartejado*, inviabilizando a exposição do quadro ao público europeu, como fazia habitualmente¹⁹.

No Rio de Janeiro, o quadro foi exposto no salão do jornal *A Cidade do Rio*, no início do mês de julho e, ao findar do mesmo, na *Glace Élégante*²⁰, uma das poucas galerias de arte da cidade²¹, junto com alguns quadros pequenos e uma coleção de miniaturas de animais, principalmente tigres e leões, elaborada a partir de antigos esboços e estudos fotográficos instantâneos produzidos durante a sua estada na Argélia, em 1886²².

Três meses antes, as comemorações de 21 de abril haviam sido canceladas, pois o *Clube Tiradentes* tentara ocultar a estátua de Pedro I para as festividades. Segundo José Murilo de Carvalho: *O conflito de 1893 foi o divisor de águas. Significou ao mesmo tempo uma guinada na República e uma mudança na imagem do herói*. No início do processo de construção do mito, Tiradentes era apresentado como herói republicano, mas de caráter popular, jacobino, dos setores mais radicais do partido, aproximando-se do florianismo. O cerceamento da ação do *Clube Tiradentes* demonstrava:

*(...) as condições de aceitação do herói republicano como herói nacional: a eliminação da imagem jacobina, radical (...) Para consolidar-se como governo, a República precisava eliminar as arestas, conciliar-se com o passado monarquista, incorporar distintas vertentes do republicanismo. Tiradentes não deveria ser visto como herói republicano radical, mas sim como herói cívico-religioso, como mártir, integrador, portador da imagem do povo inteiro (...)*²³

Exposto em uma conjuntura de tantas controvérsias, quando, no Congresso Nacional, ainda debatia-se calorosamente o projeto de monumento à memória de Tiradentes, san-

¹⁸ AMÉRICO, Pedro. *Jornal Juiz de Fora*, 01 de agosto de 1893.

¹⁹ OLIVEIRA, op. cit. p. 176.

²⁰ *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: 24/07/1893, p. 1.

²¹ DURAND, op. cit., p. 44.

²² OLIVEIRA, op. cit.

²³ CARVALHO, op. cit., p. 69.

cionado em 13 de julho²⁴, o quadro atraiu a atenção da imprensa. Para alguns críticos, a representação criada por Pedro Américo reforçava o discurso do herói cívico-religioso.

*Sem esforço, por efeito de um simples
panejamento, aquele degrau, o último que o mártir
pisou, transformou-se em um altar!*

*Sobre ele pousa uma cabeça, velada pelo palor
da morte. É a cabeça do mártir, sobre a qual desce a
luz imortal que alumia a fronte dos que padeceram
pela causa da humanidade.*

*Esta foi a impressão derradeira, quase religiosa, que
em mim produziu a contemplação deste quadro (...)*²⁵

*Trabalho artístico profundamente impressionista,
representa ele o grande mártir da Inconfidência
Mineira tendo o tronco do corpo sobre uma pequena
mesa, o braço direito caído, enquanto vela a cabeça
do herói, decepada, de cabelos e barbas louras, um
crucifixo a fazer lembrar a todos que ninguém melhor
poderia guardar o sono derradeiro de Silva Xavier, o
sonhador que sonhou com a liberdade desta pátria,
do que a figura, pálida e meiga, do Nazareno, o apóstolo
da fé, que tentou redimir a Judéia do despotismo,
iluminando, com a sua palavra, as consciências apa-
gadas dos que, não o sabendo compreender, prega-
ram-no a uma cruz, tendo por pedestal (o maior de
que nos fala a história): - a montanha do Calvário
(...).*²⁶

A composição elaborada por Pedro Américo leva o observador a esta leitura. A perspectiva, o jogo de triângulos e a posição da cabeça, colocada no eixo vertical e horizontal, transformam o cadafalso em altar. A citação do braço pendente da *Pietà* (1497-1500), de Michelangelo, ou da *Deposição de Cristo* (1602-04), de Caravaggio, a semelhança entre a cabeça de Tiradentes e a de Cristo²⁷, o crucifixo paralelo à cabeça do

²⁴ A proposição da Câmara dos Deputados autorizou a abertura do concurso e estabelecimento de um prêmio para um projeto de monumento à memória de Tiradentes, foi, ontem, no Senado, o assunto mais interessante e em torno do qual giraram também algumas idéias das mais esdrúxulas. Uma das idéias consideradas esdrúxulas pelo jornal foi colocada pelo representante de Pernambuco, que reivindicava um monumento para Bernarde Vieira de Melo, herói da Revolta dos Mascates de 1710. *O Tempo*. Rio de Janeiro, 08/07/1893 e 14/07/1893.

²⁵ Barão Homem de Melo, *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro: 14/07/1893.

²⁶ SOMEL, *Diário de Notícias* - Rio de Janeiro - 24/07/1893 p. 1.

²⁷ Gostaríamos de salientar um aspecto interessante que envolve a cabeça apresentada como sendo a do mártir esquartejado. Sabe-se que a História não registrou retratos ou descrições da imagem de Tiradentes, o que deu aos artistas total liberdade de criação. É visível a não-corres-

mártir, onde o filho de Deus a fita, aproxima os dois dramas. A verticalidade é proposta como um caminho para a espiritualidade: parte-se da crueza com que são mostrados os membros decepados pela barbárie humana - principalmente a perna traspassada por uma haste de madeira, posicionada à altura dos olhos do espectador -, alcançando-se a cabeça, cuja leve inclinação nos remete a um céu pleno e luminoso.

A luminosidade do quadro é justificada pelo pintor como a busca de fidelidade ao horário da execução, meio-dia, segundo o que lera na obra de Joaquim Norberto de Souza Silva²⁸. Entretanto, a maneira pela qual essa luminosidade foi construída, através de cores claras e limpas, parece ter sido percebida como a adoção pelo pintor de princípios impressionistas, se levarmos em conta a citação acima que classificou seu quadro como um *trabalho artístico profundamente impressionista*.²⁹

Entretanto, outra leitura se sobrepunha à do mártir religioso. Parte da crítica acusava Pedro Américo de ter apresentado *uma página demasiadamente eloqüente de propaganda republicana*³⁰. Não se tratava de uma censura à temática, *Tiradentes*, mas ao momento escolhido pelo artista para representá-lo. Aqui, retomando como ponto de análise as lições de Lessing, podemos dizer que Pedro Américo não tor-

pondência entre a imagem construída e as condições históricas de execução do sentenciado. Entretanto, além da substituição do retrato de Tiradentes pelo de Cristo, destacamos a repetição de um modelo na obra de Pedro Américo. As figuras femininas de Pedro Américo reproduzem "uma certa imagem fixa", no dizer de Ruben Navarra, "de grandes olhos negros...onde não será difícil de reparar uma notável semelhança com os olhos do próprio artista". NAVARRO, R. "Pedro Américo, pintor do Império". *O Jornal*, Rio de Janeiro: s/d. (Arquivo do MNBA). Juntamente com mulheres de olhos negros, a obra de Pedro Américo é povoada por cabeças maculinas, construídas a partir de um mesmo modelo. Amandio Miguel dos Santos, do Museu Nacional de Belas Artes, chamou-nos a atenção, inicialmente, para a repetição deste ideário imagético na *Batalha de Avaí* (1874-1877), onde surge, em meio à luta, uma cabeça, cujo corpo está oculto, com as mesmas características da apresentada como sendo de Tiradentes, e, também, na tela *São Jerônimo*, onde apenas a cabeça do santo é mostrada. Encontramos, posteriormente, o mesmo modelo nas obras *Cristo vivo, diante de Pilatos*, de 1899, *Cristo morto* e *Cristo ressuscitado*, ambas de 1902.

²⁸ AMÉRICO, Pedro. *Jornal Juiz de Fora*, 01 de agosto de 1893.

²⁹ É interessante examinar, além da paleta clara com que o artista executa todo o quadro, a paisagem de fundo, principalmente o céu e uma cena observada através da estrutura de madeira do cadafalso, onde se vê uma casinha com alguns populares. Na execução de todo o primeiro plano, Pedro Américo trabalha a tinta de uma forma rala, evitando a sobreposição de camadas, mantendo o contorno dos planos; já na cena de fundo, manchas de cor foram sobrepostas, acarretando a diluição das formas, com grande efeito luminoso. Embora não se atendo ao embate direto com a natureza, princípio fundamental para o impressionismo, Pedro Américo vai se deixando seduzir, em alguns momentos de sua pintura, pela luminosidade impressionista, como outros pintores do final do século, no Brasil. A referida cena foi percebida pela crítica dos jornais que, com unanimidade, a ela se refere como o único senão técnico passível ao quadro. Pedro Américo rebate escrevendo: *Terminarei estas rápidas reflexões explicando que a perspectiva do pouco que ali se vê no segundo plano, não pode ser julgado da curta distância em que é permitido ao espectador colocar-se na pequena sala onde, por bondade de um ilustre amigo, pude expor o meu trabalho sob uma luz menos desfavorável*. AMÉRICO, Pedro. "O Tiradentes supliciado". *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 11/07/1893 p.1.

³⁰ OLIVEIRA, op. cit. p. 176.

nou a privilegiar o *momento mais precioso*, o que **precedia** ao ponto culminante, como o fez com o *Grito do Ipiranga*, diante do qual haveria dois caminhos, a Independência ou a Morte. No quadro sobre Tiradentes, o artista não deixou ao encargo da imaginação o total cumprimento da sentença. Se a verticalidade da composição aponta para a liberdade da vida eterna, a visão do esquartejamento aprisiona a imaginação na morte. O quadro dá lugar a várias ambigüidades. Enquanto o público comum vê em Tiradentes a figura de Cristo, o artista constrói outra imagem que lhe é subliminar: a morte de um herói republicano radical. Para tal, dialoga com o *Marat assassinado* (1793), de Jacques Louis David (1748-1825)³¹, considerado o fundador de uma iconografia representativa da morte revolucionária.

Vivendo o processo revolucionário francês, David, ao pintar a morte do amigo, opta por apresentar-lhe o corpo ainda na banheira, absolutamente só, sem nenhuma tensão diante da morte. Os elementos presentes na cena ganham uma função de testemunha, tanto das virtudes do morto quanto da sordidez e traição dos assassinos. O rosto, livre da agonia, reflete a aceitação do destino em nome de um ideal. Como afirma Starobinski: *Os retratos dos mártires da Revolução os mostram repousando na morte que autentica o seu juramento de homens livres*.³² Cem anos após, Pedro Américo emprega os mesmos elementos: Tiradentes está praticamente só, seu rosto não espelha a agonia da morte. O tronco e o braço direito caído estão na mesma posição da *Pietà Jacobina*. Entretanto, o corpo de Marat apresenta-se intacto, tendo apenas a perfuração causadora de sua morte. Como salienta ainda Starobinski,

*(...) segundo sua tendência heróica e viril, a época multiplica os cadáveres atléticos, cuja beleza soberana confere à morte um fascínio(...) É por um jogo de reflexos que o termo visado nos é revelado. O espírito do herói conquistou a glória eterna que ele cobiçava. O olho do espectador permanece na presença do inessencial, dos despojos, mas estes recebem o raio refletido da eternidade e perfilam-se diante de nossos olhos segundo os cânones do 'belo ideal'. O que conta é a obra heróica, mas por sua causa o cadáver é transfigurado(...)*³³

³¹ Lembramos o fato de Pedro Américo ter estudado na Universidade de Bruxelas, cidade em cujo Museu Real de Belas Artes esta obra encontra-se exposta. OLIVEIRA, op. cit. p. 67.

³² STAROBINSKI, Jean. 1789. *Os emblemas da razão*. São Paulo: Companhia das Letras. 1988. p.79.

³³ *Idem.*, p.78-9

Pedro Américo, ao ser fiel ao destino de Tiradentes, rompe com os cânones do 'belo ideal'. Embora obedecendo aos rigores do desenho neoclássico, fazendo um detalhado estudo anatômico, o artista provoca um grande desconforto ao apresentar o corpo em fragmentos, obrigando o espectador a recompô-lo, gestalticamente. Mais uma vez, se compararmos as decisões tomadas por Pedro Américo com pensamento de Lessing, poderemos perceber o quanto o artista desafiou antigos pressupostos da arte, que, pela posição da crítica na época parece-nos possuir ainda alguma ressonância. Para o escritor do século XVIII,

(...) as formas feias não devem ser representadas, porque as sensações desagradáveis, fixas, imobilizadas e eternizadas, produzem um sentimento inestático: a repugnância. Podemos abstrair esta fealdade e considerar apenas a arte do pintor, mas achamos que é uma arte mal empregada. A fealdade só é pois legítima para produzir o ridículo, por exemplo na caricatura, e para produzir o horrível, por exemplo na tragédia, que leva a emoção até ao último grau.³⁴

Foi como repugnante que parte da crítica considerou o quadro de Pedro Américo:

À primeira vista, não agrada o novo trabalho do laureado artista brasileiro, autor do grande e bellissimo quadro - A batalha de Avaí - porque, sendo o assunto já de si repugnante, revestiu-o o pintor com as cores mais salientes da crua verdade. A índole do brasileiro é contrária a todos os horrores que têm por fim patentear os destroços de um corpo humano, ou a exibição de sangues; por isto mesmo a primeira impressão, quando se avista o quadro não é boa; como que o coração se confrange diante daquela mutilação, daquele corpo magro, daquela perna espetada em farpas de madeira, daquela cabeça pálida e ensangüentada pela decepção.

O autor do quadro poderia ter escolhido outro episódio da vida do mártir, que não causasse tanto horror, que não fizesse retrair tanto o sentimento pelas desgraças de Tiradentes, despertando melhor a compaixão, a piedade pelos que sofrem: - o assunto do quadro não é triste, é repugnante, de modo que a

³⁴ BAYER, p.174. Grifos da autora.

primeira impressão não é de piedade, é de desgosto.

Se o distinto artista tivesse trabalhado o seu quadro para os mestres, nada mais natural: ele tem campo vasto para mostrar a sabedoria do mestre na difícil arte da pintura; mas o artista, segundo julgamos, preparou a sua obra para despertar o sentimento do povo em favor de uma grande causa, de uma grande vítima, e a cena escolhida não concorre para esse fim. Entretanto, quem olha para o quadro com a alma de artista, admira-o, tais são as belezas de desenho que encerra.³⁵

O quadro de Pedro Américo, em geral admirado como todas as obras do ilustre artista, que é uma verdadeira gloria nacional, sofreu na imprensa vivíssimas críticas e censuras, com que na nossa ignorância e obscuridade, estamos longe de concordar. A alguns críticos, excessivamente impressionáveis ou susceptíveis, repugnou o que a tela lhes pareceu manifestação exagerada de um realismo cru, e não faltou quem, perante o esquartejamento do mártir da Inconfidência, declarasse ter a ilusão de se encontrar defronte de um açougue.³⁶

Pedro Américo tentou rebater as críticas escrevendo ao jornal. Em sua defesa aponta para o planejamento inicial onde o quadro finalizava uma série: *o trabalho que agora exponho, teria produzido no meio dos outros impressão diversa e porventura menos terrível. Quanto ao caráter repugnante, esclarece:*

(...) não me parece que eu haja revestido o fato de cores mais vivas do que a crua verdade comportava. Um homem enforcado e imediatamente decapitado e esquartejado por carneiros ignorantes deveria oferecer aos colonos aterrorizados um espetáculo muito mais repugnante do que a pintura exposta(...)

(...) evitei de propósito a representação das contra-

³⁵ "O Tiradentes supliciado". *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 10/07/1893. p.1. Grifos da autora.

³⁶ F.C. "Tiradentes Supliciado" *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: 18/07/1893. p.1. Grifos da autora. É interessante observar que uma das releituras da obra de Pedro Américo, feita por Arlindo Daibert (*Açougue Brasil*, 1978, lápis s/ papel), explora esta associação. O artista funde Pedro Américo e Rembrandt à sua própria memória familiar, refletindo a conjuntura repressiva da década de 70. Como farão outros artistas no mesmo período.

ções da morte, a um tempo por estrangulamento e sufocação, naquela face destinada à respeitosa contemplação dos pósteros; e não quis pintar (com os efeitos aliás tão fáceis de obter numa tela realista) os intestinos, e as vísceras todas, e até as fezes do supliciado, ali derramadas com a mesma(...) irreverência com que foram decepados e dispersos os seus membros, e salgada a sua cabeça. Entretanto tê-lo-ia feito Zola, que digo? Tê-lo-ia feito Homero, uma vez que não hesita em nos exhibir os seus louros e olímpicos heróis, cegos de cólera ou loucos de dor, lutando corpo a corpo pela possessão de um cadáver, ou espojando-se por terra, com a face e os cabelos lustrosos de suor, lacerando as próprias vestes, e esfregando o corpo no pó e no lodo das estradas, em sinal de extrema consternação.

(...) evitando a exibição de contrações e outros efeitos psicológicos na face serena do grande mártir, e o abuso do sangue e das exibições anatômicas em quase toda a figura, sem contudo recusar a essa página da história o cunho do realismo, que deve caracterizar as produções de uma época de dissecação e análise em todos os assuntos, creio ter oferecido à consideração pública um espetáculo próprio para tornar patente a hediondez da barbaria humana, no tempo em que viveu, cheio de angélicas esperanças e heróicas ilusões patrióticas, o mártir de cuja grandeza moral ainda alguns duvidam.³⁷

Respondendo àqueles que o censuravam por ter retalhado o herói e também àqueles que, ao contrário dos primeiros, o criticavam pela não-fidelidade às agonias da morte ³⁸, Pedro Américo nos faz ver como o corpo de um herói, embora fiel ao seu destino, deveria ser tratado com *respeitosa contemplação* e reverência. Interessante o contraponto entre a pintura e a literatura, provocado por Pedro Américo em sua defesa. Entretanto, Lessing nos mostra que

a poesia não fixa, faz passar rapidamente a fealdade.

³⁷ "O Tiradentes supliciado". *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 11/07/1893. p.1.

³⁸ Segundo as crônicas, antes de ser esquartejado, foi o Tiradentes enforcado, e a cabeça que ali está, não mostra os efeitos anteriores ao corte, as contrações nervosas, ocasionadas pela estrangulação. O Tiradentes supliciado. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro : 10/07/1893 p.1

*É por isso que poderemos verificar nos poetas antigos coisas feias ou que nos inspiram repugnância, mas elas continuam a servir em associação para dar o horrível: as sânes de Filocteto, a fome em Ovídio e Calímaco, por exemplo.*³⁹

O *realismo* proposto por Pedro Américo pode ser melhor compreendido em diálogo com a cultura do século XIX. O sangue de Tiradentes aparece com grande parcimônia, em lugares estratégicos, não manchando a pele, revelando-se, por vezes, em quase imperceptíveis filetes, cuja função plástica é de delimitar a superfície do corpo. Se o quadro surpreende ao apresentar um herói aos pedaços, a sua assepsia rompe com a ação do tempo, nos remetendo ao corpo manipulado pela ciência, próprio, no dizer do pintor, *de uma época de dissecação e análise*. O que torna-se claro ao compararmos o cadáver de Tiradentes às *Cabeças cortadas* (1818-19), de Géricault. Neste quadro, o artista explorou exatamente o que é negado por Pedro Américo: o tempo e o movimento. Ao contrário da maneira quase ritualística como os pedaços do corpo de Tiradentes foram depositados sobre o cadafalso, as anônimas cabeças guilhotinadas nos parecem jogadas ao acaso, instáveis e mesmo em putrefação. Não sendo *face(s) destinada(s) à respeitosa contemplação*, elas podem exibir as contrações da morte.

Entretanto, as cabeças cortadas de Géricault são, na verdade, estudos para o quadro *A jangada da Medusa* (1818-19), tendo como tema o drama real dos sobreviventes de uma fragata francesa, que naufragou ao largo das costas africanas, abandonada por seu aristocrata capitão. Pedro Américo conhecia-o profundamente, por ter dele realizado, no Louvre, em sua juventude, uma cópia, segundo seu biógrafo, com extrema maestria.⁴⁰ Embora ainda fascinado pela morte, Géricault, neste quadro, também recua a ação do tempo. Os naufragos, apesar do desespero, não espelham as privações dos treze dias de abandono no mar. Sentimos, em seus corpos, o idealismo dos nus de Michelangelo, estudados por Géricault. Pedro Américo, ao dispor os pedaços do corpo sobre o cadafalso e ao ocultar o corte, por onde se revelariam as vísceras, refere-se à composição empregada por Géricault, para o grupo à direita de sua tela. O mastro e a vela cedem lugar ao cadafalso-cruz; o cadáver da extremidade, cuja visão do abdome se interrompe abruptamente pela sobreposição de outro corpo, transforma-se no tronco de Tiradentes, coberto

³⁹ BAYER, op. cit., p. 194.

⁴⁰ Esta cópia foi, juntamente com outras, oferecida a D. Pedro II. OLIVEIRA, op. cit. p. 40, 42-43.

no ventre pela túnica azul; a cabeça do velho pai metamorfoseia-se na de nosso herói; o crucifixo segue a diagonal do pano preso ao mastro; a corda do mastro passa a forca; a perna do corpo do filho, seguro pelo pai, pendendo para fora da jangada, é agora vista traspassada e amarrada à ponta de uma madeira, onde o espeto substitui a meia na busca do realismo.

Argan, em seu livro *Arte moderna*, nos faz ver como *A jangada da Medusa* inova em relação à pintura histórica. Embora as figuras ainda sejam as mesmas da pintura clássica, quanto ao desenho e à perfeição anatômica, a história é vista na sua contemporaneidade. No lugar das epopéias napoleônicas, do heroísmo e da glória, o desespero e a morte, a França à deriva. Ainda segundo Argan:

*O realismo, para Géricault, é justamente a derrota do ideal, a inutilidade e a negatividade da história (...) captar no mesmo rosto, no mesmo corpo, na mesma situação os elementos contrastantes da grandeza e da decadência, da nobreza e da depravação, do belo e do feio, isto é, captar a vida em sua contraditoriedade e precariedade: eis o primeiro pressuposto de um realismo que de forma alguma é imitação da natureza, mas recusa moral da concepção clássico-cristã da arte como catarse*⁴¹.

O *Tiradentes esquartejado* de Pedro Américo apresenta, como vimos por esses poucos exemplos, uma profunda relação com a História da Arte, indispensável ao gênero da pintura histórica. Como não nos deixa esquecer Jorge Coli, a quem muito devemos de nossa reflexão:

*Não é inútil lembrar que os pressupostos culturais sobre os quais repousava o gênero pintura de história revelavam-se tão constitutivos da imagem quanto cores e pinceladas. A arte do século passado - e não apenas a dita pompiér - mantinha um diálogo denso com a história da arte, mais antiga ou mais recente.*⁴²

E o que construiu Pedro Américo em seu diálogo? Àqueles que buscam em *Tiradentes* o herói cívico-religioso, ele oferece o cadafalso como calvário. Para aqueles que esperam ver o líder revolucionário, ele mostra a morte por um ideal. Mas

⁴¹ ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. P. 53.

⁴² COLI, Jorge. *Primeira missa e invenção da descoberta*. Op. cit., p. 113.

àqueles que desconfiam da história, enquanto construção de uma imagem afirmativa, ele expõe a frieza de um cadáver numa mesa de anatomia; como os náufragos da Medusa, ele o revela abandonado à sua própria sorte.

A vinda para Juiz de Fora

Apesar da defesa de alguns críticos, a tela *Tiradentes esquartejado* não foi acolhida pelo público carioca. Pedro Américo não teve a fortuna de vender nenhum dos seus quadros expostos, sendo, se não bastasse, um deles roubado.⁴³ Em época de conciliação com o passado, não havia lugar para a explicitação da violência.

Enquanto no Rio de Janeiro discutia-se o destino da obra e, segundo seu biógrafo, *murmurava-se que o Artista pretendia vender a tela ao Governo da União - o que era contrário ao preceito constitucional e, portanto, à consciência do pintor-deputado*⁴⁴, Pedro Américo buscava expô-la em Juiz de Fora, Minas Gerais.

Neste período, a cidade, então conhecida por Manchester Mineira, apresentava-se como o mais forte centro econômico e cultural de Minas⁴⁵. Em maio de 1893, a cidade ainda lamentava o primeiro aniversário da morte de Hypolito Caron (1862-1892), seu principal pintor. Filho de um padeiro francês, Hypolito ingressou na Academia Imperial de Belas Artes, em 1880, abandonando-a posteriormente para integrar o Grupo Grimm. Após dar continuidade aos estudos na Europa, com a ajuda da família e de amigos juizforanos, Hypolito fixou residência na cidade, trabalhando como correspondente do jornal *O Pharol* e atendendo a encomendas, que variavam de retratos da elite local à decoração de teatros e clubes carnavalescos, até falecer, prematuramente, em 1892, de febre amarela. Ao mesmo tempo em que expunha suas paisagens no Rio de Janeiro, buscava aproximar de Juiz de Fora seus antigos companheiros do Grupo Grimm, chegando, em 1890, a trazer Castagneto à cidade, expondo um de seus trabalhos

⁴³ F. C. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: 18/08/1893.

⁴⁴ OLIVEIRA, op. cit. p. 180.

⁴⁵ Sobre o contexto cultural da cidade no período ver: CHRISTO, Maraliz de C. V. A "Europa dos pobres": a belle-époque mineira. Juiz de Fora: EDUFJF, 1994 e Algumas observações sobre a pintura em áreas cafeeiras: Juiz de Fora (MG), 1850 -1930. *LOCUS*: revista de história. Juiz de Fora: EDUFJF, 1995. p.63-80.

na sede do jornal⁴⁶. O potencial econômico de Juiz de Fora atraía os pintores como mais uma possibilidade de mercado. Assim, em julho de 1893, Honório Esteves (1860-1930), ex-aluno da Academia Imperial de Belas Artes, expõe, também na sede do referido jornal, paisagens de Ouro Preto⁴⁷, onde fora o responsável pelo ensino da pintura acadêmica.

Talvez atraído por esse movimento ou mesmo convidado por Alfredo Ferreira Lage - rico herdeiro, diretor-secretário do jornal *O Pharol*, colecionador de arte e vereador⁴⁸-, Pedro Américo chegou à cidade em 27 de julho, para expor seu quadro, durante as comemorações da criação da Alfândega⁴⁹. *Tiradentes esquartejado* ficou exposto à visita pública, no salão do Fórum, apenas das 10 às 12 horas, horário considerado pelo artista mais favorável à apreciação de sua obra, visto que o local não oferecia *condições de luz e outros requisitos aos bons efeitos da pintura*⁵⁰. Pedro Américo permaneceu na cidade até 30 de julho, negociando seu quadro com a Câmara Municipal, esta última extremamente envolvida nas disputas relativas à nova capital do Estado. A constituição mineira, promulgada em 1891, previa a mudança da capital, sediada em Ouro Preto, considerada então como expressão do *ancien régime*, lugar de decadência econômica, não tendo como atender à grande alteração administrativa, imposta pela República. No período de 1891 a 1893, as três mais importantes áreas do Estado entram em disputa para sediar a nova capital, o tradicional centro minerador e as novas forças econômicas: o sul de Minas e a Zona da Mata. Esta última, apesar de contar com apenas 5% da superfície do Estado, possuía o maior contingente eleitoral, cerca de 20%, e uma contribuição de 70% na arrecadação fiscal do Estado. A Zona da Mata indicou duas cidades: Leopoldina e Juiz de Fora⁵¹. Embora geográfica e culturalmente muito próxima ao cosmopolitismo do

⁴⁶ CHRISTO, Maraliz de C. V. AIBA/ENBA e a arte mineira: entre a afirmação e a dissidência (1880-1944). In: *180 Anos de criação da Escola de Belas Artes*. Anais do Seminário EBA 180 anos. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. P.365-372.

⁴⁷ *O Pharol*, Juiz de Fora, 12/07/1893.

⁴⁸ Sua coleção deu origem ao Museu Mariano Procópio. Ver: VALE, Vanda Arantes do. *Pintura Brasileira do século XIX, Museu Mariano Procópio*. Rio de Janeiro: 1995 (Dissertação de Mestrado, EBA-UFRJ).

⁴⁹ OLIVEIRA, Paulino de. *Efemérides juizforanas - 1698-1965: com índice alfabético e remissivo*. Juiz de Fora: UFJF, 1975.

⁵⁰ *Jornal Juiz de Fora*, 30/07/1893. Em sua exposição no Rio de Janeiro o artista teve o mesmo problema. Como escreveu: *Terminarei estas rápidas reflexões explicando que a perspectiva do pouco que ali se vê no segundo plano, não pode ser julgado da curta distância em que é permitido ao espectador colocar-se na pequena sala onde, por bondade de um ilustre amigo, pude expor o meu trabalho sob uma luz menos desfavorável*. Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 11/07/1893. p.1.

⁵¹ PALHA, Cássia Rita Louro & ROQUE, Rita de Cássia Menezes. Do ouro ao belo horizonte: interesses e necessidades na transferência da capital. *Anais IX Encontro Estadual de História*. Juiz de Fora: ANPUH-MG/CNPq/FAPEMIG, 1994. P. 321-6.

Rio de Janeiro, não se identificando com a *mineiridade*, em plena construção enquanto mito, Juiz de Fora pleiteava um maior espaço na política do Estado. Contando com um expressivo número de republicanos históricos, a cidade havia sido afastada do poder pela política de conciliação iniciada no governo de Cesário Alvim. Nesta conjuntura, o discurso dos políticos locais busca enfatizar o dinamismo econômico da cidade, com o cuidado de tentar aproximá-lo de alguns elementos da *mineiridade*, por exemplo, a defesa da liberdade, construída a partir da recuperação do movimento dos inconfidentes⁵², principalmente após o centenário da execução de Tiradentes.

Assim, depois de longa negociação, em 4 de outubro, o município de Juiz de Fora adquire o quadro de Pedro Américo pelo valor de 8 contos de réis, através da verba - juros e amortização do orçamento em vigor⁵³. Pedro Américo, neste momento, já havia retornado à Europa, com a saúde novamente abalada⁵⁴. Ao que tudo indica, com a sua ausência, seu irmão, Aurélio de Figueiredo (1854-1916), assumiu as negociações, vindo a estabelecer-se por um período na cidade, durante o qual ofereceu seus serviços - *retratos a óleo, vistas, paisagens, etc.* - em um jornal local⁵⁵. Aurélio foi responsável por um outro modelo iconográfico para a morte de Tiradentes. Neste mesmo ano, Aurélio pintou *O martírio de Tiradentes*, onde, retomando as lições de Lessing, o artista privilegia o *momento precioso*; nele Tiradentes aparece vivo, no patíbulo, a caminho do mito.⁵⁶

O quadro de Pedro Américo permaneceu exposto na Sala das Sessões da Câmara Municipal de Juiz de Fora até ser doado ao Museu Mariano Procópio, em 1922⁵⁷, em meio

⁵² O núcleo do pensamento mítico gira em torno da origem. Na *mineiridade* foram os inconfidentes, vivendo em ambiente ilustrado, os fundadores dos mineiros. ARRUDA, Maria A. do Nascimento. *Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p.131.

⁵³ Resolução No. 226 de 4 de outubro de 1893, que autoriza a aquisição de um quadro. AHPMJF - LIVRO DE RESOLUÇÕES DA CÂMARA MUNICIPAL DE JUIZ DE FORA.

⁵⁴ Urgia desterrar-se de novo, ainda que em detrimento da execução do programa que delineara a si mesmo para aquela sessão parlamentar, e com sacrifício dos interesses pessoais, entre os quais o abandono das negociações entabuladas com a Municipalidade de Juiz de Fora para a venda do quadro do Tiradentes. *Fê-lo Pedro Américo contristado (...)* OLIVEIRA, op. cit., p.182.

⁵⁵ *O Pharol*, 19/11/1893.

⁵⁶ Como o descreve Frederico de Moraes: *Na tela de Aurélio Figueiredo, Tiradentes veste uma túnica branca, tem barba e cabelos longos, em desalinho, testa larga e olha firmemente o horizonte. Ajoelhado junto a ele, o monge franciscano Raimundo da Anunciação Penaforte ergue o crucifixo e clama aos céus, enquanto o carrasco improvisado, de pele negra, cobre os olhos com as mãos, horrorizado. No céu voejam corvos, mas em primeiro plano, sob o cadafalso, aparece uma pomba branca. Toda a cena é "tomada" de baixo para cima, ganhando monumentalidade. Ou seja, Aurélio Figueiredo focaliza os minutos que antecedem o enforcamento. Tiradentes está vivo, é ainda o homem Joaquim José da Silva Xavier, a caminho do mito, mas ainda não o mártir.* MORAIS, Frederico. Tiradentes nas artes plásticas brasileiras. In: NEVES, José Alberto Pinho (coord.). *Tiradentes*. Brasília: MEC, 1993. p. 77-116.

às festividades do centenário da Independência, integrando, hoje, a sala Tiradentes, ao lado das obras de Décio Villares (*Tiradentes*, óleo, 1928; *Tiradentes*, busto em bronze, s/d), Modestino Kanto (*Plaudite Cives!*, modelo em gesso, s/d), Antônio Parreiras (*Jornada dos mártires*, óleo, 1928; *Fazenda da Soledade*, crayon, s/d), Alberto André Feijo Delphino (*Saudosa Marília*, óleo, 1927) e Sylvio Aragão (*Vestígios do passado, casa do Juiz de Fora*; óleo, s/d).

Pertencendo a um rico mas pouco divulgado acervo, o quadro passou a ser conhecido apenas por suas reproduções em livros didáticos. Na década de 70, quando diferentes segmentos sociais tentam uma nova apropriação da figura de Tiradentes, alguns artistas retomaram a obra de Pedro Américo, como Wesley Duke Lee (*Mantenha a liberdade qui sera tamen*, 1970, couro e madeira) e Arlindo Daibert (*Açougue Brasil*, 1978, lápis s/ papel). Se, nos anos de chumbo, o desejo de liberdade movia os artistas a reverem Pedro Américo, em 1998, na XXIV Bienal Internacional de São Paulo, a atenção concentrou-se no processo de construção/desconstrução do próprio quadro, proposta pela instalação de Adriana Varejão. Nesta Bienal, cujo fio condutor reaborda o tema da antropofagia, *Tiradentes esquartejado* foi também exposto,⁵⁸ integrando seu núcleo histórico, lido como uma denúncia do *canibalismo colonial*.

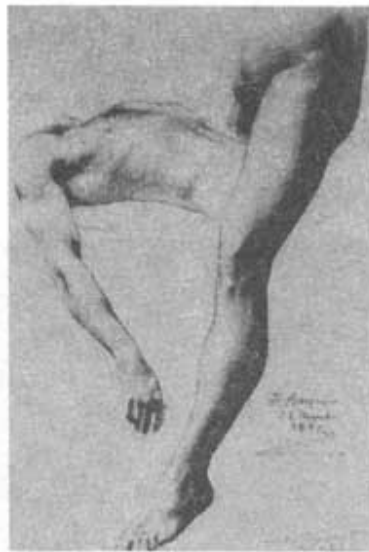
Primavera de 1998.

⁵⁷ *Diário Mercantil*. Juiz de Fora: 21.04.1931.

⁵⁸ Esta foi a primeira vez que o quadro saiu de Juiz de Fora.



Pedro Américo. *Tiradentes esquartejado*. 1893. Óleo sobre tela, 2,66 x 1,64 m, Museu Mariano Procópio.



Pedro Américo. *Estudo de anatomia para Tiradentes Esquartejado*. 1892. Carvão sobre papel, 42,5 x 28,5 cm. Coleção Galeria de Arte, Rio de Janeiro.



Pedro Américo. *Estudo de anatomia para Tiradentes Esquartejado*. 1892/1893. Grafite e carvão sobre papel, 39 x 29cm. Coleção Galeria de Arte, Rio de Janeiro.



Pedro Américo. *Estudo de anatomia para Tiradentes Esquartejado*. 1893. Grafite e lápis de cor sobre papel, 21,5 x 10 cm. Coleção Galeria de Arte, Rio de Janeiro.



Jacques-Louis David. *Marat assassinado*, 1793. Óleo sobre tela, 1,65 x 1,28 m.
Musées Royaux des Beaux Arts, Bruselas.



Théodore Géricault. *Cabeças cortadas*. 1818-19. Óleo sobre tela, 50 x 61 cm, Nationalmuseum, Estocolmo.



Théodore Géricault. *A jangada da Medusa*. 1818-19. Óleo sobre tela, 4,19 x 7,16 m Louvre, Paris.



Detalhe



Aurélio de Figueiredo. *O martírio de Tiradentes*. 1893. Óleo sobre tela, 57 x 45 cm.
Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.