



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CB
HA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

Mito ilusório, encarnação e imagem-sacrifício na busca por uma iconografia política

Reginaldo da Rocha Leite, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
<https://orcid.org/0000-0001-6900-6548>
rochaleitereginaldo@yahoo.com

Resumo

Em tempos sombrios falsos mitos são criados. Nossa comunicação tem por escopo refletir sobre a edificação da “imagem-sacrifício”, na pintura brasileira oitocentista, com base nos estudos de Didi-Huberman publicados em *L'image ouverte: motifs de l'incarnation*. Visualizamos “sintomas”, com base em trabalhos de Pedro Américo e Antônio Parreiras, que revelam dois pontos básicos. Primeiro, a abordagem da imagem como anacrônica, edificada por “metamorfoses” e “montagens”. Segundo, em tempos de crise, mitos imaginários são criados, e com eles a ilusão de um novo Brasil, forte, patriota e, sobretudo, político-cristão. A retórica falaciosa do “Verbo encarnado” – Deus acima de todos.

Palavras-chave: Mito. Metamorfose. Iconografia. Política. Sacrifício.

Abstract

In dark times false myths are created. Our communication aims to reflect on the construction of the “image-sacrifice” in nineteenth-century Brazilian painting, based on studies by Didi-Huberman published in *L'image ouverte: motifs de l'incarnation*. We visualized “symptoms”, based on works by Pedro Américo and Antônio Parreiras, which reveal two basic points. First, the approach to the image as anachronistic, built by “metamorphoses” and “assemblies”. Second, in times of crisis, imaginary myths are created, and with them the illusion of a new Brazil, strong, patriotic and, above all, Christian-political. The fallacious rhetoric of the “Incarnate Word” – God above all.

Keywords: Myth. Metamorphose. Iconography. Politics. Sacrifice.

Em tempos sombrios falsos, mitos são criados.

No correr de nossa pesquisa de pós-doutoramento – sobre anacronismo em pinturas marianas oitocentistas – nos deparamos com um grupo de conceitos desenhados por Georges Didi-Huberman (1953), como “encarnação” e “metamorfose”, fato condutor à reflexão em nosso período de interesse, o século XIX¹.

Diante de telas brasileiras oitocentistas de cunho heróico, observamos o surgimento de mitos ilusórios edificadas sob viés histórico-político, e em inúmeros casos, sob liturgia político-cristã. Ao visualizarmos tais obras, um problema salta aos olhos: como e por que o mito heróico cristão é encarnado? Outro questionamento também nos parece relevante: por que em tempos sombrios falsos mitos são criados?

Com base nos questionamentos acima, acreditamos que a iconografia política brasileira, em fins do século XIX, torna presente “o ausente desejável” e suscita, pelo *pan de peinture*² que “vemos e que nos olha”, medo, terror e reverência na interlocução da “necessidade do sofrer” da personagem do trágico.

Diante da Imagem e do Não-saber: o Pano Visual como Objeto

Em meio ao caos pandêmico – acompanhado de desqualificações da ciência e pesquisa, constantes insultos aos valores éticos e morais e, sobretudo, despreço pela vida – nos vemos diante do esquiteamento do humano no Ser. O terror social é atual, mas não abordaremos a atualidade. Discutiremos o momento de crise – articulador de reflexões visuais da política – que destrói para construir, que esquiteja para eleger e dignificar seus heróis, mitos e falsos mitos.

Olhar para o passado será nossa missão. Tratar do pensamento iconográfico republicano, escopo. Observar, não de esguelha, os efeitos da metamorfose e da imagem-sacrifício. Para tal, nos debruçaremos no livro *L'image ouverte: motifs de l'incarnation*, de Didi-Huberman. A obra citada tem sua publicação original na França em 2007 e, até o momento, não possui tradução para o nosso idioma, tampouco lançamento previsto no Brasil. Entretanto, o livro tem sua gênese em 1986, quando Didi-Huberman escreve o artigo *Chair, symptôme, overture* – “Carne, sintoma, abertura” – para o colóquio *Georges Bataille dans les années trente: le politique et le sacré*, em janeiro daquele ano. Tal artigo é um dos oito capítulos que compõem a obra publicada em 2007.

O não-saber desnuda. Essa proposição é o ponto culminante, mas deve ser entendida assim: desnuda, portanto eu vejo o que o saber

¹ A pesquisa citada é uma das frentes de trabalho do grupo de estudos “*Studiolo: Estudos em História da Arte da Antiguidade à Primeira Época Moderna*”, supervisionado pela Professora Doutora Maria Berbara, sediado no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UERJ e vinculado ao Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq.

² Pan de peinture é utilizado por Georges Didi-Huberman para caracterizar trabalhos bidimensionais sob pigmentação, isto é, afresco, óleo s/tela, marouflage, têmpera, etc.

ocultava até então, mas se eu vejo eu sei. De fato, eu sei, mas o que eu soube, o não-saber o desnuda novamente³.

Assim como Georges Bataille (1897-1962), Didi-Huberman se depara com o complexo ato do saber diante do objeto visual. Segundo o docente e pesquisador parisiense⁴, o historiador da arte é envolvido pelo não saber sobre o objeto artístico. Um possível “decifra-me ou te devoro”. É esse estado inquietante, provocante e perseguidor, que conduz o profissional a produzir um “certo saber” e o convida a trabalhar numa nova investigação. Assim, estar diante da imagem – uma obra em abertura – é a oportunidade para ir além do visível e dialogar com o ente sobrevivente. Dessa forma entendemos a pintura como objeto visual, ou seja, aquele que se impõe ao simples campo do visível/legível.

Em *L'image ouverte*, a busca do “visual”, daquilo que está além do visível, parte da tradução do “ver” – “*le mot voir est encore un refus de regarder*” (“a palavra ver é ainda uma recusa de olhar”). Para Georges Didi-Huberman, a visualidade do que está além do visível mostra-se fora do caráter binário – proposto por Erwin Panofsky (1892-1968) – de análise iconográfica alicerçado pela dualidade excludente. Segundo o francês, ao “ler” uma imagem, Panofsky se atém ao significado dos atributos para identificar as personagens da composição. Esta postura “sintética”, do “isto é” ou “isto não é”, é vista como limitadora por Didi-Huberman.

Entretanto, Panofsky sinaliza, em suas análises, a verificação de elementos constantes que configuram ou determinam as possibilidades de concepção da imagem, interferindo diretamente em sua interpretação iconográfica. Com isso, ao examinar a presença dos tipos ideais à representação consolidados pela Tradição, semelhanças e apropriações de bases criativas são destacadas.

Este é um ponto conflitante na crítica de Didi-Huberman, pois a visão analítica de Panofsky não busca somente classificar personagens, mas traçar as tipologias do documento visual. E neste caso, os dois historiadores são convergentes. Pois, Didi-Huberman parte da ideia que estudar os antigos faz-se necessário em qualquer período histórico, porque a imagem é sobrevivente. Segundo ele, os objetos visuais transcendem ao seu tempo e carregam consigo a fotografia da sua época. Assim como o historiador da arte alemão observa os tipos, o estudioso francês dialoga com os sintomas.

Portanto, para Didi-Huberman, o não-saber do historiador da arte, a partir do pano visual⁵, não se configura apenas nas leituras iconográfica e iconológica do

³ BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure*, O.C., vol. V, 1943, p. 66. – In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*, Paris: Minuit, 1990, p. 05. Na edição brasileira (traduzida por Paulo Neves): DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*, São Paulo: Editora 34, 2013, p. 07.

⁴ Georges Didi-Huberman, historiador da arte francês, nascido em Saint-Étienne, professor e pesquisador desde 1990 da École des Hautes Études em Sciences Sociales, em Paris. Por conta das suas pesquisas escreveu 53 obras publicadas na França, algumas traduzidas para o português e lançadas no Brasil.

⁵ Pano Visual é um conceito utilizado por Didi-Huberman para denominar as diferentes linguagens visuais, independente da técnica empregada. Portanto, pano visual pode ser óleo s/tela, afresco, mosaico, marouflage, têmpera s/madeira, construção, objeto, escultura, relevo, etc.

objeto, mas, sobretudo, pela apreciação dos sintomas, que o levarão à construção de um certo saber visual.

Numa das obras de Didi-Huberman, lemos que “os livros, muitas vezes, são dedicados aos mortos”⁶. Tal pensamento é engendrado para ilustrar a atitude de outro estudioso, Johann Joachim Winckelmann (1717-1764) que dedicou sua publicação *História da arte* à produção da Antiguidade. Segundo entendimento de Didi-Huberman, cronologicamente a Antiguidade morrera, mas não a necessidade de estudar a obra dos antigos.

No ambiente acadêmico do Rio de Janeiro, o ensino da arte e a produção visual oitocentistas apresentam o mesmo eixo condutor – a assimilação e apropriação dos antigos – seja pelas teorias elaboradas na Antiguidade e/ou das tipologias visuais configuradas no período. A Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, detentora do controle oficial da formação e produção artísticas durante o século XIX, prima por metodologias rígidas alicerçadas na observação e cópia das obras antigas – moldagens das esculturas da Antiguidade pertencentes aos museus europeus, modelos planos de referência como gravuras e desenhos, e estudo das pinturas dos mestres da Tradição. Com isso, verificamos o alinhamento entre o pensamento de Didi-Huberman e o escopo artístico do século XIX, no tocante ao estudo dos antigos, pois em ambos a imagem mostra-se sobrevivente e ultrapassa os limites do seu tempo histórico.

É no universo do “anacronismo da imagem” que se concentram Didi-Huberman e o pensamento artístico-pedagógico da Academia Imperial de Belas Artes. Para o francês, o ato de produzir a visualidade dialoga, primordialmente, com o tempo. Portanto, estar diante do pano visual é necessariamente estar de frente ao tempo anacrônico, na relação presente-passado, ponto nodal que se configura na iconografia política republicana do Brasil. Com isso, entendemos que encarnar o anacronismo, por meio do “ausente desejável”, é a ferramenta estrutural na edificação do mito ilusório e sedutor do trágico visual. Para esclarecer tal hipótese é fundamental visitar *L'image ouverte*.

Iconografia Política e Imagem-Sacrifício no Brasil Republicano

L'image ouverte: motifs de l'incarnation traz aos olhos dos leitores e pesquisadores, do âmbito da imagem, um leque de possibilidades e inquietações que circundam a emoção – moção em tempos sombrios. E um dos conceitos elencados na obra é o denominado “metamorfose”, comumente observado na iconografia política das últimas décadas do século XIX.

⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.17.



Figura 1. Rodolfo Amoedo, *O Último Tamoio*, 1884. Óleo s/tela, 180 x 260 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Crédito da imagem: Arthur Gomes Valle. Disponível em: dezenovevinte.net

A “metamorfose” se caracteriza pela busca de um elemento simbólico do passado, que será sintoma de uma imagem posterior, anacrônica em sua relação tema-tempo. Em nossa produção de tendência romântico-indianista, por exemplo, encontramos a “metamorfose” como alicerce de algumas imagens, como a criada por Rodolfo Amoedo, “O Último Tamoio”, de 1884 (Fig.1) – pintura-literária de cunho trágico que exalta o índio como herói e o assemelha ao Cristo crucificado. O homem indígena morto tem seu corpo estruturado, devidamente depositado sobre a areia, para figurar o herói trágico bíblico, a “encarnação do mito cristão”, “o Verbo encarnado”.



Figura 2. Ângelo Agostini, *S/título*, 04/08/1877. Ilustração da Revista Ilustrada, Rio de Janeiro. Crédito da imagem: Gustavo Piqueira. Disponível em: PIQUEIRA, Gustavo. *Primeiras impressões: o nascimento da cultura impressa e sua influência na criação da imagem no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 2020, p.201.

Algo semelhante ocorre na obra de Ângelo Agostini (Fig.2). Na imagem, um indígena europeizado carrega a cruz durante sua Paixão – o peso da humanidade sobre o ombro – ao materializar a “metamorfose temática”. Ali se encontra o índio-herói, o trágico Cristo nacional.

Segundo a Poética de Aristóteles, o herói trágico é o defensor de um ideal desmedido, a *hamartia* – que é entendido como um erro que levará o herói à queda. A *hybris* faz parte do julgamento do herói, ou seja, é o crime do excesso e do ultraje à ordem estabelecida. E a *diké*, é o próprio juízo – representado na figura da deusa grega da justiça, de mesmo nome⁷. Estes três conceitos gregos caracterizam a trajetória do herói, que de forma anacrônica, está presente em diferentes momentos e períodos históricos, possibilitando assim, a configuração da “metamorfose” temática. O herói daquele contexto ganha o vulto do Cristo em sua Paixão por meio do *pathos*. É o que nos cabe verificar no campo da iconografia política oitocentista.

A apresentação do sofrimento como simples sofrimento nunca é a finalidade da arte, mas, como meio para seu fim, ela lhe é extremamente importante. (...) O ser dos sentidos deve sofrer, profunda e violentamente, deve haver *pathos* para que o ser da razão possa manifestar sua independência e se apresentar como atuante. (...) O *pathos*, portanto, é a primeira e indispensável exigência feita ao artista trágico, a quem é permitido levar a apresentação do sofrimento o mais longe possível sem prejuízo de uma finalidade última, sem reprimir sua liberdade moral⁸.

Em 1792, Friedrich Schiller (1759-1805) descreve a relevância do “saber representar” o *pathos* como elemento de interlocução na compreensão da retórica visual e a “necessidade do sofrer” para a personagem do trágico. No mesmo texto, acrescenta que os artistas franceses apenas floream o sofrer, e que somente os gregos antigos souberam materializar o “ser patético”, ou seja, aquele que é movido pelo afeto.

“Em sua Paixão, Cristo sofreu dores amargas e desprezo humilhante para nos proporcionar benefícios de imenso valor.” (VARAZZE, 2003, p.319). Jesus, o Cristo, é ultrajado, morto, ressuscitado, cultuado, celebrado, e acima de tudo, um herói trágico, simbólico e

⁷ O mito do herói é o mais comum e o mais conhecido em todo o mundo. É encontrado na mitologia clássica da Grécia e de Roma, na Idade Média, no Extremo Oriente e entre as tribos primitivas contemporâneas. [...] Ouvimos repetidamente a mesma história do herói de nascimento humilde mas milagroso, provas de sua força sobre-humana precoce, sua ascensão rápida ao poder e à notoriedade, sua luta triunfante contra as forças do mal, sua falibilidade ante a tentação do orgulho (*hybris*) e seu declínio, por motivo de traição ou por um ato de sacrifício “heróico”, no qual sempre morre. – HENDERSON, Joseph L. “Os Mitos antigos e o homem moderno”. In: JUNG, Carl G. O Homem e seus símbolos. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 3ª Ed. 2016, p.142.

⁸ SCHILLER, Friedrich. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. A Imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg, Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.180.

personificado à sua imagem e semelhança, como um conceito abstrato, ao longo dos séculos em múltiplas narrativas metamorfoseadas. E assim ocorre quando nos encontramos diante da tela em *marouflage* de Antônio Parreiras (1860-1937) – *Visão de Tiradentes ou O Sonho da liberdade* (Fig.3) – ao entendermos que o protagonista da cena recebe a modelagem de um novo Jesus Cristo.



Figura 3. Antônio Parreiras, *Visão de Tiradentes ou O Sonho da Liberdade*, 1926. Óleo s/tela, 286 x 574 cm. Antigo Conservatório de Música de Belo Horizonte. Crédito da imagem: Arthur Gomes Valle.

O autor, um fluminense oriundo da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, questionador em atitudes, crítico ao extremo no que tange a formação artística do século dezenove e insubmisso às regras tradicionalistas do campo visual. Um homem que vivencia embates constantes e é admirado por grande parte da crítica de arte oitocentista, Antônio Parreiras. Crítica esta, de caráter nacionalista, cientificista e progressista, que se estrutura sob o pensamento do Positivismo francês, assim como nossa República Federativa.

Tensões, querelas críticas e conflitos internos fazem da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, nas últimas décadas do século dezenove, palco de uma crise artística pautada nos embates entre Tradição e teorias progressistas herdadas da França. Olhares cientificistas distanciam-se do rigor acadêmico estabelecido em modelos do passado. Dessa forma, experiências impressionistas e da pura visualidade, assim como as representações alegóricas simbolistas, e a construção do imaginário político-republicano ganham espaço entre os pintores no Rio de Janeiro.

Esse novo “temperamento artístico” agrega-se aos ideais republicanos e à busca de elementos simbólicos construtores de um imaginário político-visual, os quais são traduzidos, principalmente, por alegorias de Pedro Américo e Antônio Parreiras.

O painel de Antônio Parreiras, produzido em 1926 para o antigo Conservatório de Música de Belo Horizonte, é encomendado ao pintor niteroiense em 1925, pelo então Presidente do Estado das Minas Gerais Dr. Melo Viana. Tal encomenda dá-se no ato da entrega da pintura do *plafond* do Palácio da Liberdade, que substituiria um outro painel que havia sido destruído.

O artista elabora uma composição de grandes dimensões para homenagear a relevante figura do Tiradentes. Figura esta que é resgatada para personificar a memória de nossos heróis nacionais. Porém, é preciso buscar uma referência de extremo impacto e persuasão. O herói Joaquim José da Silva Xavier deve encarnar o herói trágico cristão. A ausência de iconografia do século dezoito – assim como a inconsistência das informações escritas acerca de Tiradentes – deixa livre a invenção física do herói, cujo “retrato” imaginário é associado ao Cristo como uma “jogada de marketing político”.

Na obra de Parreiras, Tiradentes é inserido na atmosfera cenográfica do Jardim de Getsêmani, local onde Jesus tem a visão da prefiguração do seu destino trágico – a Paixão – por meio de um anjo que lhe apresenta a metáfora do cálice da agonia. A aparição não porta um cálice como símbolo do sofrimento do herói, mas traz consigo dois elementos causadores do martírio e morte de Tiradentes – a corda ao pescoço e a espada nas mãos – representação simbólica do enforcamento e esquartejamento do protagonista. Além de trabalhar a fisionomia de Tiradentes baseada num programa iconográfico já existente, o pintor enfoca os objetos que impulsionam a morte do herói, para que o espectador tenha uma leitura didática da imagem. Parreiras torna clara a semelhança dos dois episódios – a metáfora do cálice da agonia trazido pelo anjo a Jesus, na prefiguração da Paixão, e os artigos motivadores da morte de Tiradentes portados por sua visão.

Após a manifestação da Visão, Tiradentes aceita sua missão intransferível. Estende a mão direita em sinal de juramento e traz a mão esquerda colada ao peito, para externar conformidade e devoção à pátria. Tal postura aborda os princípios que determinam o destino do herói, ou seja, o desfecho da Tragédia enquanto espetáculo: *hybris*, *hamartia* e *diké*. É o aviso da punição justa que Ele sofrerá (*hybris*), diante da queda por conta da defesa de seu ideal (*hamartia*), a liberdade do seu povo. Na tela de Parreiras o ambiente é nebuloso. Ele representa um herói santificado, alheio às situações mundanas em seu olhar fito no infinito, restrito apenas à conformação e ao cumprimento do trágico destino.

Apesar dos críticos da arte brasileira de fins do século dezenove rechaçarem a iconografia cristã, como semântica inadequada aos fins nacionalista e moderno para o campo da pintura, é por meio de tal temática que se constrói o imaginário republicano do Brasil e que seu protagonista é concebido – Tiradentes, o Cristo da nação.

Pedro Américo, ao pintar o “Tiradentes esquartejado” (Fig.4) recorre à semântica do horror, da morte do herói, da materialização do “Cristo morto” como artifício retórico. Na tela, o espectador se depara com o ápice da Paixão, a imagem de um “Jesus” fragmentado por nós, de um Tiradentes punido para garantir nossa

liberdade e com um mito nacional construído como arcabouço de uma República. O herói está nu, desprovido de bens materiais – como o crucificado.



Figura 4. Pedro Américo, *Tiradentes Esquartejado*, 1893. Óleo s/tela, 270 x 165 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora. Crédito da imagem: Arthur Gomes Vall.

O Cristo brasileiro tem o corpo que sangra sobre o sudário de suas vestes e apresenta a tipologia do herói morto como recurso de representação – o braço que “tomba” do corpo – já visto em “A Morte de Marat” de Jacques-Louis David (Fig.5). Esse código visual, o “tipo” ideal à representação – é um dos pilares retóricos da encenação do *pathos* e indício da morte do mártir. A “tragicidade”, como desfecho da Paixão, é o principal ingrediente utilizado por Pedro Américo.

Portanto, a imagem do Tiradentes morto e esquartejado, não é uma imitação extrema da Paixão do Cristo, mas “presença encarnada” – criada a partir do *pathos* e martírio da carne. Sob processo de “abertura”, a “metamorfose do tema” ou a “metamorfose do mito” configura a “presença do ausente desejável” e o anacrônico espetáculo trágico.

Diante do “pano visual” de Pedro Américo, o espectador encontra-se diante do tempo anacrônico e da criação do mito ilusório sob a “presença” de alguém que se oferece em sacrifício. Que ousa romper a linha imaginária do “proscênio”, ao

diluir a quarta parede do palco italiano e introduzir sua dor nos pensamentos de quem o vê. O mito santificado, o Verbo encarnado, encontra-se como no retábulo de uma igreja, em adoração e contemplação pelos fiéis. Sem fantasiar as palavras, o *pathos* do protagonista discursa. Aflição e dor se refletem em quem o observa.



Figura 5. Jacques-Louis David, *A Morte de Marat*, 1793. Óleo s/tela, 165 x 128 cm. *Musées Royaux des Beaux-Arts*, Bruxelas. Crédito da imagem: Alfabeta Edições Multimídias.

Do “corpo glorioso” escorre o “sangue figural” – sintoma de irrupção e encarnação, o miraculoso sangue do Cristo – que consagra a categoria de relíquia sacra ao sudário manchado.

A partir de todos os conceitos aqui elencados, conclui-se que a República trouxe ao povo seu herói trágico, um mito ilusório, edificado pela ideia da “imagem-sacrifício” com intenção de persuadir, convencer, emocionar. Uma construção simbólica e devocional. Imagens que envolvem e despertam a “*expérience intérieure*” como sintoma do dilaceramento, do esquartejamento do Ser. Imagens “encarnadas” em “metamorfose” emergente. Imagens que despertam “fantasmas” que não se prendem ao tempo e sobrevivem até a atualidade, em evocações da retórica falaciosa “Deus acima de todos”.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão*, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image ouverte: motifs de l'incarnation*. Paris: Gallimard, 2007.
- _____. *Quelle émotion! Quelle émotion?*. Paris: Bayard, 2013.
- _____. *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. *A Imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- _____. *Povo em lágrimas, povo em armas*. São Paulo: N-1 edições, 2021.
- DUQUE-ESTRADA, Gonzaga. *A Arte brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1955.
- GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- JOVER, Manuel. *Cristo na arte*. Lisboa: Difel, 1994.
- LEITE, Reginaldo da Rocha. "A Pintura de Temática Religiosa na Academia Imperial de Belas Artes: uma abordagem contemporânea". In: RIBEIRO, Marília Andrés (Org.) *XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Belo Horizonte: C/Arte, 2005.
- _____. "A Prática da Cópia no Ensino Artístico Acadêmico: revisão crítica e análise da metodologia pedagógica". In: RIBEIRO, Maria Isabel Branco e RIBEIRO, Marília Andrés (Org.) *XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Belo Horizonte: C/Arte, 2007.
- _____. "A Relevância das Retóricas Visuais na Formação Artística Brasileira". In: *Revista Eletrônica de Artes Visuais 19 & 20*, Rio de Janeiro, outubro de 2007. (Disponível em: www.dezenovevinte.net).
- _____. "O Estudo dos Estados da Alma na Formação do Pintor na Academia Imperial de Belas Artes". In: *Revista Eletrônica de Artes Visuais 19 & 20*, Rio de Janeiro, julho de 2010. (Disponível em: www.dezenovevinte.net).
- _____. "A Representação da Paixão do Herói Trágico: o caso de Antônio Parreiras em Tiradentes no Getsêmani". In: *Revista Eletrônica de Artes Visuais 19 & 20*, Rio de Janeiro, dezembro de 2020. (Disponível em: www.dezenovevinte.net). (doi.org/10.52913/19e20.xv2.08)
- _____. *Quando a palavra é o gesto e a imagem emoção: considerações sobre as paixões na formação do pintor acadêmico*. Rio de Janeiro: Drago Editorial, 2021.
- MILLIET, Maria Alice. *Tiradentes o corpo do herói*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MOHR, Gerd. *Dicionário dos Símbolos: imagens e sinais da arte cristã*. São Paulo: Paulus, 1994.

PANOFSKY, Erwin. *The Life and art of Albrecht Dürer*, Princeton: Princeton University Press, 1955.

_____. *Peinture et Dévotion en Europe du Nord*, Paris: Flammarion, 1997.

_____. *Significado nas Artes Visuais*, São Paulo: Perspectiva, 2002.

PASTOUREAU, Michel e DUCHET-SUCHAUX, Gaston. *La Bible et les Saints: guide iconographique*, Paris: Flammarion, 1988.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea: vida dos santos*. Tradução Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Como citar:

DA ROCHA LEITE, Reginaldo. Mito ilusório, encarnação e imagem-sacrifício na busca por uma iconografia política. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 935-946, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.075>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>