



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

Tiradentes e os pica-paus

Paulo Cesar Ribeiro Gomes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
<https://orcid.org/0000-0003-4661-6882>
oluapgomes@gmail.com

Resumo

A tela “Prisão de Tiradentes” (1914), de Antônio Parreiras (1860-1937), representa um raro momento de bravura na expressiva iconografia do herói da República. O conhecimento do contexto político-sociológica do Rio Grande do Sul, no momento de sua aquisição (década de 1910), nos leva a entendê-la como uma peça de iconografia política, com duplo valor artístico e simbólico, relevantes para a compreensão de suas estratégias visuais de legitimação junto às instituições políticas e sociais.

Palavras-chave: "Prisão de Tiradentes". Antônio Parreiras. Iconografia política. Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul.

Abstract

The painting “Prisão de Tiradentes” (1914), by Antônio Parreiras (1860-1937), represents a rare moment of bravery in the expressive iconography of the hero of the Republic. The knowledge of the political-sociological context of Rio Grande do Sul, at the time of its acquisition (1910's), leads us to understand it as a piece of political iconography, with double artistic and symbolic value, relevant to the understanding of its visual strategies of legitimation with political and social institutions.

Keywords: "Prisão de Tiradentes". Antônio Parreiras. Political iconography. Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul.

Tudo muda com o ponto de vista.
Machado de Assis, in "Memorial de Aires"

Da capo

Em 1912, Borges de Medeiros, então na Presidência do Estado encomenda, diretamente ao pintor Antônio Parreiras, entre outras telas de caráter histórico local, uma intitulada "Prisão de Tiradentes" (Figura 1) que, curiosamente, foge completamente à temática local. Machado de Assis (2021, p. 132) escreveu que "Um as coisas nascem de outras, enroscam-se, desatam-se, confundem-se, perdem-se, e o tempo vai andando sem se perder a si."¹ Se parto do Bruxo do Cosme Velho, não o faço por preciosismo, ou por falta de ponto de partida, mas por entender que por trás de histórias mal contadas escondem-se motivações, e razões, que não poderiam ser explicitadas, fosse por pudor ou por cautela.



Figura 1. Antônio Parreiras (1860–1937). *Prisão de Tiradentes*, 1914. Óleo sobre tela, 180 x 282 cm. Museu Júlio de Castilhos, Porto Alegre, RS. Fotografia não creditada.

¹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. "Esaú e Jacó". São Paulo: Martin Claret, 2012.

Isso posto, vamos a algumas perguntas: 1. Por que adquirir uma pintura que trata de um assunto nacional, mesmo que em evidência naquele momento, visto que as outras encomendas em curso, estavam todas vinculadas à história local? 2. Há, ou havia, alguma relação não clarificada para nós, da razão de encomendar um quadro, a partir de um *modelo*, de assunto tão distante das preocupações locais daquele momento? 3. Se havia uma razão, ou relação, qual seria e por que ela não foi explicitada ou, sequer, citada?

O contexto sócio político

Para tratar da encomenda, em 1912, é necessário identificar, mesmo que sumariamente, os contingenciamentos políticos e ideológicos. À luz dos fatos históricos, após a memória da *Guerra dos Farrapos*, sufocada pelo Império, temos agora a lembrança recente da *Revolução Federalista* (1893), que dividiu a política local entre facções, os *maragatos* e os *pica-paus*. Esses no poder, no governo progressista de Borges de Medeiros (1898-1908) e de seus sucessores do PRR - *Partido Republicano Rio-Grandense* (ao menos até a *Revolução de 1930*), ideologicamente pautado pelas ideias de ordem, moralidade, civilização e progresso, que reforçou esses valores por meio de um substancial projeto de aquisições artísticas.

Depois de praticamente um século de conflitos armados – *Guerra da Cisplatina* (1817-1828), *Revolução Farroupilha* (1835-1845), *Guerras Platinas* (1849-1852) e *Guerra do Paraguai* (1864-1870), *Revolução Federalista* (1893-1895) – e do prolongado ostracismo político (TRINDADE & NOLL, 1991, p.27), finalmente o Rio Grande do Sul encontra-se em um momento favorável para dar atenção à sua própria constituição socioeconômica².

Trindade e Noll³ (1991, p. 29) esclarecem que “A formação de uma elite política letrada, em termos regionais, se fará presente apenas no final dos gabinetes de conciliação (1853-1857), quando a geração que completou seus estudos no Brasil passa a assumir posições de mando.”⁴ Serão esses liberais do PRR

² Em 1900 o Estado tem uma população de 1.149.070 habitantes, majoritariamente branca (70,16%), católica (86,64%), mas ainda com um índice baixo de alfabetização (32,5%). Mas o índice eleitoral é elevado, e nas eleições de 1906, chega a 1,4% da população economicamente ativa (TRINDADE & NOLL, 1991, p. 14 e segs.), índice esse considerado elevado se comparado ao resto do país (0,81%). Complementando esse quadro geral da situação, é importante atentar para a representatividade política do Estado nas instâncias da federação, que eram reduzidíssimas no Império, e que terá nos primeiros anos da Primeira República (1889-1910) um crescimento considerável, indicando o crescimento assombroso que ocorrerá no período subsequente, entre 1910 e 1930 (TRINDADE & NOLL, p. 25, Apud Love, 1975). Os dados apresentados por Trindade & Noll (1991, p. 28) são esclarecedores da situação da inferioridade local frente ao resto do país no II Reinado: a quinta população, a quinta riqueza, nenhum ministro e, índice que nos interessa especialmente, praticamente nenhum estudante matriculado em Coimbra!

³ TRINDADE, Hélgio; NOLL, Maria Izabel. “Rio Grande da América do Sul: partidos e eleições (1823-1990)”. Porto Alegre: Editora da Universidade/Sulina, 1991.

⁴ A situação terá uma nova conformação com a chegada dos republicanos ao poder no Estado tendo, entre seus principais mentores, Júlio de Castilhos, Assis Brasil e Alcides Lima, todos egressos da Faculdade de Direito de São Paulo (TRINDADE & NOLL, 1991, p. 40).

que implantarão o modelo de governo do estado, fortemente calcado em rígida disciplina militar e ancorado no rigor do positivismo⁵.

João Cruz Costa⁶ (1967, p. 347) escreve que as correntes de ideias no Brasil nos primeiros anos do século XX

Além do esteticismo vago e eclético, predominam ainda: o positivismo; o evolucionismo, nas suas formas darwinista e evolucionista que parece tomar vulto em virtude de uma atitude cientificista; o ecletismo, 'que mais extensos e mais profundos raios encontrou na alma brasileira', na expressão de Clóvis Beviláqua; e a corrente das ideias católicas. Seria possível, pois – cremos – dizer que até 1914 essa é a situação da inteligência brasileira.

Foi o momento no qual, a par das reformas de base, predominaram as preocupações sociológicas. Desse modo,

É o positivismo que vai encaminhar [...] a inteligência brasileira para as preocupações que mais parecem adequadas à sua índole, como são as sociológicas. Uma vez ainda verifica-se que a inteligência brasileira se dá melhor, se assim podemos dizer, melhor condiz, com o trato de problemas concretos. Isso é assim, porque as questões mais gerais estão contidas em problemas concretos e vivos, porque tal tarefa se nos impõe com insistência, antes de nos lançarmos a elucubrações mais larga e profundas. E não se diga que essa tarefa é inglória e nela o vencido é o que alguns chamam de Espírito... (CRUZ COSTA, p. 352)

Ainda dentro da mesma questão, Ronaldo Herrlein Jr⁷. (2004, p. 175-176), ao estudar as questões das transições econômicas do campo local, informa que "Tratamos de fundamentar a hipótese de que a sociedade gaúcha experimentou um processo peculiar de transição para as relações capitalistas de produção, com características divergentes da transição nas regiões brasileiras agroexportadoras cujo desenvolvimento econômico assentara-se no latifúndio escravista." Isso nos leva a questionar as motivações da encomenda estatal de uma tela de temática nacional e entender as suas razões.

A encomenda

⁵ Desse modo a situação anterior ao período no qual o estado adquire a tela de Parreiras é resultante da nova ordem social e econômica herdada do castilhismo, caracterizada por [...] um sensível crescimento populacional, maior no planalto serrano e bastante mais baixo na campanha e litoral, com a redução da importância econômica da campanha e sua indústria charqueadora de exportação e com a explosão da zona colonial – principalmente a alemã – responsável pela alteração do perfil produtor do estado, passando da pecuária de abate para a policultura, que valeria, para o Rio Grande dessa época, o epíteto de 'celeiro do Brasil'. (TRINDADE & NOLL, 1991 p. 43).

⁶ CRUZ COSTA, João. "Contribuição à história das Idéias no Brasil". Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2ª edição, 1967.

⁷ HERRLEIN JR. Ronaldo. "A transição capitalista no Rio Grande do Sul, 1889-1930: uma nova interpretação." *Economia e Sociedade*, Campinas, v. 13, n. 1 (22), p. 175-207, jan./jun. 2004. <https://www.eco.unicamp.br/images/arquivos/artigos/570/Herrlein.pdf>

A tela “Prisão de Tiradentes” (1914), de Antônio Parreiras (1860-1937), hoje no *Museu Júlio de Castilhos* (RS), que representa um raro momento de bravura na volumosa iconografia do herói da Independência do Brasil tem, a nosso ver, uma vinculação político-sociológica com o contexto político do Rio Grande do Sul, naquele momento de sua aquisição. Compreender o esse contexto, em 1912, implica em identificar os contingenciamentos políticos e ideológicos: no primeiro, por ser um item a mais na celebração nacional do novo herói republicano (de quem Parreiras foi um dos maiores provedores) e, no segundo, por ter implicações com o imaginário dos governantes.

A situação do Brasil, durante o governo Campos Sales (1898-1902), que corresponde ao período prévio da encomenda da pintura, foi marcado por dificuldades econômicas, deflação e recessão. Jeffrey D. Needell⁸ (1993, p. 38), informa que “Os estados que saíram fortalecidos foram exatamente aqueles dotados de melhor organização política e maior número de deputados – São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul.” Sobre as reformas sociais implantadas, ainda conforme o mesmo autor,

Como resultado, realizou-se uma evolução sob os auspícios da elite: as mudanças foram contidas pela hierarquia e a reforçaram. [...] o século XIX brasileiro foi um período de consolidação para o novo país, que reafirmou sua condição colonial, sob a direção conjunta dos representantes das elites nacionais: fazendeiros, comerciantes, financistas e outros empresários do complexo agroexportador. [...]. Alta cultura e alta sociedade desempenharam papel ativo na reprodução desta herança sociocultural básica. Veremos que, sob a república, até mesmo aqueles membros da elite mais representativos das mudanças na economia e na função política [do Rio] recriaram um meio aristocrático. (NEEDELL, 1993, p. 41)

Esse contexto complexo de reformas econômicas e sociais, conforme o autor citado, contaram com a importante participação da elite intelectual que, a par das reformas de base, implementaram uma efetiva reforma cultural. Dentre essas reformas, no caso do Rio Grande do Sul, a *Biblioteca Pública*⁹ tem um grande destaque. O projeto do edifício, e os seus recheios, estão dentro daquilo que Needell destaca, ao afirmar que a vivência desse novo tempo se dava também dentro das instituições, pois os gestores “[...] definiram o edifício como uma série de quadros a serem percebidos por aqueles que o percorressem.” (p. 63), corresponde exatamente ao perfil da nova biblioteca. Trata-se, na verdade, de uma atitude que

⁸ NEEDELL, Jeffrey D. “Belle Époque Tropical”. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

⁹ O presente artigo dá continuidade a um anterior, intitulado “Sobre a coleção de obras de arte da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul”, apresentado no XII Seminário do Museu D. João VI - VIII Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX, realizado em agosto de 2021, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, cujos Anais estão no prelo.

Needell chama de “brasileiros com máscara francesa”, ou seja, “A máscara acabava moldando os traços e afetando a visão do usuário.” (p. 66). Mas tudo isso tinha um propósito, pois, “No entanto, enquanto tomavam essas medidas práticas (reformas), também compartilhavam com outros membros das elites e dos setores médios a paixão pelas mudanças simbólicas.” (p. 67). Se era uma apropriação de modos estrangeiros, para consolidar a posição elevada de seus mentores (p. 138), era também uma forma de, em um mundo em constante movimento, “[...] conservar ou ganhar posições, [...] valores [que] estavam entre as poucas coisas que indicavam a continuidade e legitimação decorrentes da tradição e da identificação com o poder.” (p. 142)

Uma pergunta



Figura 2. Antônio Parreiras. *Estudo para Prisão de Tiradentes*, 1910. Óleo sobre madeira, 64 x 35 cm. Museu Antônio Parreiras, Niterói, RJ. Fotografia não creditada. Fonte: Wikimedia Commons

Sobre o contexto da aquisição de a “Prisão de Tiradentes”, Antônio Parreiras, em sua autobiografia¹⁰, escrevendo sobre as encomendas para o Rio Grande (não explicitando a data, mas que corresponde, evidentemente ao ano de 1912), afirma que “Satisfeito com o trabalho por mim executado, adquiriu ainda, para o Palácio

¹⁰ PARREIRAS, Antônio. “História de um pintor contada por ele mesmo: Brasil-França, 1881-1936.” Rio de Janeiro, Niterói Livros, 1999.

da Biblioteca de Porto Alegre, o meu quadro histórico – *Prisão de Tiradentes*, e confiou-me a decoração do salão de festas do Palácio Presidencial”¹¹ (PARREIRAS, 1999, p. 146)

A questão que se impõe é a absoluta ausência de qualquer menção às razões da aquisição, melhor ainda, não há qualquer justificativa para a aquisição dessa tela, tirando, evidentemente, o possível mercenarismo de Parreiras, dado que só podemos inferir à luz das críticas recebidas por ele, como a de Lima Barreto, que escreveu: “Paisagista de algum valor, mas mascate como o diabo, o Sr. Parreiras deu um dia para pintar quadros históricos, nus e outras coisas por fotografias. Nunca se viu uma coisa assim, tão errada, tão estúpida e tão sem senso. [...]” E ainda, “A coisa pior que há aqui, de charlatões a rústicos, são os pintores. Eles não têm nenhum ideal, nenhuma concepção artística, nada o que dizer nas telas: são uns simples copistas de pouco ou algum talento, que forçam o Estado ou o governo a comprar-lhes os quadros por preços fabulosos [...].” (Apud SALGUEIRO, 2002, p. 17).

O estudo apresentado como peça de convencimento (Figura 2), é quase idêntico a pintura, em ponto maior, que será entregue em 1915. Oportunismo de Parreiras, apresentar aos gaúchos o mártir da inconfidência num momento de bravura? E vestido de modo semelhante a um soldado republicano local? É Parreiras quem melhor nos informa sobre suas relações com o Rio Grande na viagem em 1912, informações que merecem cuidado, visto que sua autobiografia tem muito de hagiográfica e auto elogiosa.... Mas, diz o pintor que, após chegar em Porto Alegre, entrou em conflito com o engenheiro encarregado das obras do Palácio Piratini, que

Infelizmente para ele e felizmente para mim, havia em Porto Alegre um homem que não pensava assim, cujo prestígio extraordinário se impusera pelo seu real merecimento e incontestável honestidade. A este homem, ao qual o Estado do Rio Grande deve seu enorme desenvolvimento e Porto Alegre a sua extraordinária beleza como cidade moderna, me dirigi expondo a minha justa aspiração. E pelo Dr. Borges de Medeiros fui atendido a despeito da má vontade do tal secretario e engenheiro de pontes e calçadas formado em Paris. Fui encarregado de pintar a grande tela *Proclamação da República Rio-Grandense*.” (PARREIRAS, 1999, p. 145)

A ambição dos quadros históricos de Antônio Parreiras¹², que resultou numa série numerosa de obras espalhadas por todas as unidades da novíssima República, é o resultado de um projeto pessoal do artista. Escreve ele que:

Dos artistas brasileiros até o presente fui eu quem maior número de quadros históricos executei. Eles deviam constituir um pequeno

¹¹ Esclarecemos que, a despeito da declaração do artista, essa última encomenda ocorreu somente em 1915.

¹² Ver nota 5.

compêndio da História do Brasil conforme me aconselhou o meu grande amigo Rocha Pombo quando lhe mostrei os definitivos *croquis* dos quadros históricos que tinha executado, tal o rigor da documentação que neles encontrou. (PARREIRAS, 1991, p. 253)

Sobre as imagens de Tiradentes



Figura 3. Décio Villares. *Tiradentes*, 1890. Litografia, 46 x 27 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. Imagem não creditada.

A volumosa iconografia do Mártir da Independência tem seu início¹³ nas imagens produzidas por Décio Villares (Figura 3), no seu projeto de constituir um imaginário para a nascente República. Seu “Tiradentes”, datado de 1890, de algum modo consolida a “figura” do mártir. A imagem, segundo nota de Maria Alice Milliet¹⁴ (2001, p. 140), foi editada pela Igreja Positivista do Brasil e distribuída durante o desfile comemorativo do 21 de abril de 1890, no Rio de Janeiro.

¹³ Essa ainda é uma hipótese a ser confirmada. Segundo Elio Gaspari, “O primeiro Tiradentes, com barba, apareceu num busto de 1881, mas ele se perdeu. Um ano depois, o abolicionista republicano Luís Gama comparou-o a Jesus Cristo. Os mártires fundiram-se em 1890, num desenho de Décio Villares e no traço do grande jornalista Angelo Agostini, pai da “Revista Ilustrada”. O Tiradentes de Agostini ecoa o “Cristo carregando a cruz”, do pintor Van Dyck (1599-1641). (Jornal do Comércio, 23/08/2020). Disponível em:

<https://jc.ne10.uol.com.br/impresso/elio-gaspari/2020/08/11966016-o-rosto-de-tiradentes.html>

¹⁴ MILLIET, Maria Alice Milliet. “Tiradentes: o corpo do herói”. São Paulo: Martins Fontes, 2001.



Figura 4. Pedro Américo. *Tiradentes esquartejado*, 1893. Óleo sobre tela, 270 x 165 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG. Imagem não creditada. Fonte: Wikipedia

Será em 1893 que Pedro Américo, com seu “Tiradentes esquartejado” (Figura 4), consolidará definitivamente a imagem de mártir de Joaquim José da Silva Xavier. Trata-se de uma denúncia contundente do abuso do governo imperial português, plasmada em uma imagem truculenta e, por que não dizer, profundamente desagradável. Nenhum artista posteriormente irá tão longe, nem em termos plásticos, nem em narrativos. Todos, sem exceção, optam por figurações menos violentas.

Isso pode ser confirmado, por exemplo, em “O Martírio de Tiradentes”¹⁵, de Aurélio de Figueiredo (1893), que opta por uma imagem edificante do mártir no catafalco. Essa imagem irá avançar (ou recuar?), na tela “Resposta de Tiradentes à comutação da pena de morte”, de Leopoldino de Faria (1890/99) (Figura 5) e ainda na de Eduardo de Sá¹⁶ (1921), de evidente inferioridade plástica, nas quais à figura do mártir são agregados outros valores morais e éticos, como a abnegação, a fraternidade, e a fidelidade aos pares e aos princípios da Inconfidência Mineira. Na sequência, podemos arrolar ainda as propostas modernistas de Cândido Portinari¹⁷ (1948) e de Alberto da Veiga Guignard¹⁸ (1961), ambas de inegável valor artístico, mas anódinas, enfatizando antes o enforcamento enquanto evento, mas sem agregar outros elementos de crítica ou comentários, restringindo-se àqueles meramente narrativos.

¹⁵ FIGUEIREDO, Aurélio de. O martírio de Tiradentes, 1893. Óleo sobre tela, 57 x 45 cm. Museu Histórico Nacional, RJ.

¹⁶ SÁ, Eduardo de. Leitura da sentença dos Inconfidentes, 1921. Óleo sobre tela, 197 x 338 cm. Museu Histórico Nacional, RJ.

¹⁷ PORTINARI, Cândido. Tiradentes, 1948. Têmpera sobre tela, 309 x 1.767 cm. Memorial da América Latina, SP. Imagem (detalhe) disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3357/tiradentes-painel-detalle>

¹⁸ GUIGNARD, A. V. Execução de Tiradentes, 1961. Óleo sobre madeira, 60 x 80 cm. Coleção Sergio Fadel, Rio de Janeiro, RJ.



Figura 5. Leopoldino de Faria. *Resposta de Tiradentes à comutação da pena de morte*, 1890/99. Óleo sobre tela, 47,5 x 62,3 cm. Museu Histórico Nacional, RJ. Foto não creditada Fonte: Google Arts and Culture.

Mas o nosso Tiradentes, como ele se apresenta? Maria Alice Milliet¹⁹ (2001, p. 95) em seu ensaio sobre Tiradentes, ao analisar a tela, afirma que nela

O que sobressai é a valentia de Tiradentes, qualidade tradicionalmente apreciada pelos gaúchos. O estudo foge à tipologia já definida, habitualmente reduzida à efígie do herói ou aos acontecimentos decorrentes da sentença. Mostra a reação do inconfidente à voz de prisão, seu último ato em liberdade. Não é um acovardado que se entrega. É um valente, que enfrenta a autoridade de arma na mão. [...] A perpetuação da memória do primeiro imperador, os republicanos contrapõem a figura de Tiradentes, símbolo da formação de uma consciência nacional e republicana. Retórica e imagem caminham juntas.”

¹⁹ Ver nota 14.

Observando a figura do mártir, aqui um herói, observamos que ele se veste bem, como um burguês do século XVIII, com calças ajustadas, botas, camisa branca, cintado de vermelho e com uma gravata característica da época. Na verdade, um lenço amarrado à volta do pescoço. Um lenço branco....



Figura 6. José Wash Rodrigues. *Joaquim José da Silva Xavier, vestido com o uniforme de alferes da tropa paga de Minas*, 1940. Óleo sobre tela, medidas não informadas. Museu Histórico Nacional, RJ. Foto não creditada. Fonte: Wikipedia

A prisão do Alferes Joaquim José foi objeto de inúmeras especulações e narrativas fantasiosas, ficando praticamente impossível determinar o que é verdade e o que é invenção. Dados concretos informam, segundo Felipe Lucena²⁰, que ele foi preso, pelo tenente Francisco Vidigal, na antiga Rua dos Latoeiros (atual rua Gonçalves Dias, no Rio de Janeiro), em maio de 1789. Oscar Valporto²¹ (2020) escreve que

Depois de receber armas de aliados cariocas, Tiradentes escondeu-se na casa de um amigo na Rua dos Latoeiros. Foi nesta casa que, na noite do dia 10 de maio, um regimento militar enviado pelo vice-rei e comandado pelo tenente Francisco Vidigal capturou o alferes que, mesmo com um bacamarte e duas pistolas, não reagiu. A Rua dos

²⁰ LUCENA, Felipe. "História da Rua Gonçalves Dias, onde Tiradentes foi preso". Disponível em: <https://diariodorio.com/historia-da-rua-goncalves-dias-onde-tiradentes-foi-pres-3/>. Acesso: 08/06/2021. Diário do Rio, 21/04/2021.

²¹ VALPORTO, Oscar. "#RioéRua: uma viagem com Tiradentes." Projeto COLABORA. Publicada em 20 de abril de 2020. Acesso em: 07/06/2021. Disponível em: <https://projecolabora.com.br/ods11/riouerua-uma-viagem-com-tiradentes/>

Latoeiros era assim chamada em 1789 porque reunia muitos ferreiros e lojas de ferragens.

A imagem que ficou para a posteridade é a do Alferes Joaquim José da Silva Xavier forjada, em 1940, por José Wash Rodrigues (Figura 6) e baseada em pesquisa sobre uniformes militares. Ela destoa completamente da pintada por Parreiras, pois esse veste-se de modo muito assemelhado aos soldados republicanos do PRR, os chamados pica-paus. Sobre a gravata, ela não é, necessariamente, uma gravata, tal como entendemos hoje, mas um pedaço de pano branco, um lenço enrolado no pescoço. Voltaremos a isso.

Uma interpretação

Para ajudar a explicar por que entendo essa imagem como uma imagem política, pois é inevitável especular sobre esse possível aspecto na obra em questão, mesmo que isso não esteja explicitado, destaco, do ensaio “Para que serve a iconografia política?”, de Christian Joschke²², um curto trecho. Escreve Joschke que

*Além dessa qualidade de transposição, a iconografia política postula que as imagens não são redutíveis a manifestações simbólicas de uma visão de mundo, bem como que elas não são a parcela visível de tendências sociais e económicas profundas. Mais poderosas do que meras ilustrações do desenvolvimento histórico, elas participam da criação da realidade política. O retrato de um monarca pode contribuir para estabilização da monarquia; a destruição de sua efígie é um crime contra o regime; a *damnatio memoriae* serve para condenar um indivíduo, seus descendentes e seu partido. A imagem é um ato.” (destaques meus)*

Conformando a ideia de que a imagem é um ato e de que ela participa da criação da realidade política, voltemos a gravata (ou lenço branco). Cabe especular, considerando todas as possibilidades apontadas, que a gravata branca de Tiradentes se equipara, ou equivale, ao lenço branco, símbolo dos pica-paus, depois chimangos, na verdade a sua marca registrada, em oposição ao lenço vermelho dos seus opositores, os maragatos, conforme podemos ler no blog “Linha Campeira” (2019), para confirmar a hipótese: “O que deu o apelido de pica-paus aos republicanos não foi somente o lenço, mas sim toda a aparência de seu uniforme. A calça e a parte de cima eram azuis, com detalhes em branco e o quepe era vermelho com divisas brancas. Tal qual o passarinho.”²³

²² JOSCHKE, Christian. “Para que serve a iconografia política?”. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ha/joschke.htm#_edn4, Acesso em 07/06/2021.

²³ “Maragatos e Chimangos”. Linha Campeira (Blogspot), 16 de janeiro de 2019. <https://linhacampeira.com/maragatos-chimangos-e-pica-paus-entenda-de-uma-vez-por-todas/>. Acesso em 08/06/2020.

O destino errático de “A Prisão de Tiradentes”

Conforme vimos, a pintura, recebida em 1915, permaneceu na *Biblioteca Pública do Estado* até a sua transferência, em data incerta²⁴ para o recém-criado *Museu de Arte do Rio Grande do Sul*. Na sequência ela foi permutada com o *Museu Júlio de Castilhos*. Estudo de SILVA, MINUZZI & MURATORI (2010) informa que, na falta de documentação que justificasse o ato, aventam a possibilidade de que a troca se deu por uma questão de “tipologia de museu”, sendo, portanto, a tela de Parreiras considerada mais “histórica” do que “artística”. A retirada da tela da *Biblioteca Pública do Estado* deixou um vazio inaceitável no *Salão de Conferências*, para onde foi comprada e de onde não deveria ter saído, visto sua simbologia estar intrinsecamente atrelada ao imaginário político da época encarnado no espaço a que foi destinada.

Considerações finais

As perguntas apresentadas no início desse artigo podem, somente em parte, serem respondidas. Às duas primeiras, por que adquirir uma tela de assunto nacional e, ainda, sobre as razões disso, podemos inferir que se Tiradentes representa o velho ideal de liberdade, trazido para o novo regime republicano, ele não aparece aqui no Rio Grande do Sul somente como o antigo herói, mas um herói dentro do novo regime sócio-político-econômico local. Ele é a encarnação contemporânea do ideal aguerrido e virtuoso dos farrapos e dos revolucionários locais. Trata-se, aqui, evidentemente de uma leitura pessoal, imbrincada no complexo contexto local. Entendo que a aquisição dessa *Prisão de Tiradentes* foi um modo de articular expectativas regionais à necessidade de ficar alinhado ao contexto nacional. Nesse contexto não poderia faltar a figura do Mártir da Independência – o herói mítico da República –, mas contextualizado na história local. Um herói caracterizado pela fidelidade aos seus princípios de liberdade e independência e aos seus correligionários. Esse é o mesmo espírito que marcou a *Guerra dos Farrapos* e a recentíssima *Revolução Federalista*, mantidos como bandeira identitária local, enfatizando o espírito aguerrido e independentista dos gaúchos na República.

E não por acaso, mas de propósito, e aqui talvez respondamos à terceira pergunta, a pintura não foi colocada no *Palácio Piratini*, a sede do governo político, mas na nova *Biblioteca Pública do Estado*, sede do pensamento intelectual dos governantes. O fato dela estar destinada à *Biblioteca Pública*, um local marcado

²⁴ Entre 1953 e 1955, período da reforma do sistema cultural do Rio Grande do Sul, coordenado por Ado Malagoli, à frente da Divisão de Cultura.

pelo dístico “Por aqui circula o espírito do mundo”, que coroa a porta de entrada da sede, que foi forjado por Vitor Silva, seu diretor e mentor intelectual, nos remete ao já tradicional debate local, elaborado na pergunta “O que é o gaúcho: realidade, construção histórica, invenção ou legado literário?” (2010, p. 49), da professora e pesquisadora Joana Bosak.²⁵

Outra hipótese a ser considerada é a da possibilidade de que a encomenda da imagem de Tiradentes seja um resgate local do mártir da Independência, vítima das arbitrariedades do Império. Não a figura do herói cantado por Castro Alves, em “Gonzaga ou a Conjuração de Minas”, no qual Tiradentes aparece como um Cristo na multidão (MILLIET, 2001, p. 81), mas como um herói solitário, tão solitário quanto os heróis da *Guerra dos Farrapos*. Esse deslocamento do herói, trazendo-o para o contexto local será complementado (no mesmo ano de 1912) pela aquisição, para o *Instituto Livre de Bellas Artes* da tela “Christo”²⁶, do mesmo Antônio Parreiras, uma figura solitária e meditativa que complementa a imagem do herói mineiro numa chave local.

Encerramos essas considerações trazendo, novamente, Machado de Assis, em mais uma frase esclarecedora. Escreve ele, em “Esaú e Jacó”²⁷ (2021, p. 215), a propósito do contado no seu complexo romance, que “Não era verdade, mas não é a verdade que vence, é a convicção. [...] mas se a verdade acerta com a convicção, então nasce o sublime, e atrás dele o útil.”

Referências

BOSAK, Joana. “De Guaxos e de Sombras: um ensaio sobre a identidade do gaúcho”. Porto Alegre: Dublinense, 2010.

CRUZ COSTA, João. “Contribuição à história das Idéias no Brasil”. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2ª edição, 1967.

GASPARI, Elio. “O rosto de Tiradentes”. *Jornal do Comércio*, 23/08/2020. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/impresso/elio-gaspari/2020/08/11966016-o-rosto-de-tiradentes.htm> l). Acesso em 11/01/2021.

HERRLEIN JR. Ronaldo. “A transição capitalista no Rio Grande do Sul, 1889-1930: uma nova interpretação.” *Economia e Sociedade*, Campinas, v. 13, n. 1 (22), p. 175-207, jan/jun. 2004. Disponível em: <https://www.eco.unicamp.br/images/arquivos/artigos/570/Herrlein.pdf> Acesso em 12/12/2020.

JOSCHKE, Christian. “Para que serve a iconografia política?”. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ha/joschke.htm#_edn4, Acesso em 07/06/2021.

²⁵ BOSAK, Joana. “De Guaxos e de Sombras: um ensaio sobre a identidade do gaúcho”. Porto Alegre: Dublinense, 2010.

²⁶ Antônio Parreiras. “Christo”, 1907. Óleo sobre tela, 124,5 x 128,5 cm. Imagem disponível em https://www.ufrgs.br/acervopbsa/acervo-do-instituto-de-artes-ufrgs/christo/?perpage=12&order=DESC&orderby=date&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_17&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=243&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&pos=0&source_list=term&ref=%2Facervopbsa%2Fator_%2Fparreiras-antonio%2F

²⁷ Ver nota 1.

LIMA BARRETO, Afonso Henrique de. "Os Pintores", *Correio da Noite*, 05/03/1915. In SALGUEIRO, Valéria. "A arte de construir a nação – pintura de história e a Primeira República". CPDOC/FGV Estudos Históricos, Arte e História, n. 30, 2002/2. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2170/1309> Acesso em 10/06/2020.

LINHA CAMPEIRA (BLOG). "Maragatos e Chimangos", 16 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://linhacampeira.com/maragatos-chimangos-e-pica-paus-entenda-de-uma-vez-por-todas/>. Acesso em 08/06/2020.

LUCENA, Felipe. "História da Rua Gonçalves Dias, onde Tiradentes foi preso". *Diário do Rio*, 21/04/2021. Disponível em: <https://diariodorio.com/historia-da-rua-goncalves-dias-onde-tiradentes-foi-preso-3/>. Acesso em 09/01/2022.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. "Esaú e Jacó". São Paulo: Martin Claret, 2012.

MILLIET, Maria Alice. "Tiradentes: o corpo do herói". São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 85.

NEEDELL, Jeffrey D. "Belle Époque Tropical". São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PARREIRAS, Antônio. "História de um pintor contada por ele mesmo: Brasil-França, 1881-1936." Rio de Janeiro, Niterói Livros, 1999.

SILVA, Ana Celina Figueira da; MINUZZO, David Kura; MURATORI, Eliane. "A Prisão de Tiradentes". In MURATORE, Eliane; POSSAMAI, Zita. "Imagens & Artefatos: estudos sobre o acervo do Museu Júlio de Castilhos". Porto Alegre: UFRGS, 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/16130516/Imagens_and_Artefatos_estudos_sobre_o_acervo_do_Museu_Julio_de_Castilhos. Acesso em 10/06/2020.

TRINDADE, Hégio; NOLL, Maria Izabel. "Rio Grande da América do Sul: partidos e eleições (1823-1990)." Porto Alegre: Editora da Universidade/Sulina, 1991.

VALPORTO, Oscar. "#RioéRua: uma viagem com Tiradentes." Projeto COLABORA. Publicada em 20 de abril de 2020. Disponível em: <https://projetocolabora.com.br/ods11/rioerua-uma-viagem-com-tiradentes/>. Acesso em: 08/01/2022.

Como citar:

RIBEIRO GOMES, Paulo Cesar. Tiradentes e os pica-paus. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 947-961, 2022 (2021), ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.076>

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