

Universidade Estadual Paulista – UNESP. Instituto de Artes.  
Programa de Pós – Graduação em Artes.  
Mestrado.

**A FIGURA HUMANA FRAGMENTADA NA PINTURA:  
*TIRADENTES ESQUARTEJADO* EM  
PEDRO AMÉRICO E ADRIANA VAREJÃO.**

REGILENE APARECIDA SARZI-RIBEIRO

São Paulo – SP.  
2007

REGILENE APARECIDA SARZI-RIBEIRO

**A FIGURA HUMANA FRAGMENTADA NA PINTURA:  
*TIRADENTES ESQUARTEJADO EM*  
PEDRO AMÉRICO E ADRIANA VAREJÃO.**

Dissertação apresentada ao Instituto de  
Artes da Universidade Estadual Paulista  
“*Júlio de Mesquita Filho*” – São Paulo,  
como exigência parcial para obtenção  
do título de Mestre em Artes.  
Área de Concentração: Artes Visuais  
Linha de Pesquisa: Abordagem Teórica,  
Histórica e Cultural da Arte

Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento.

---

Este exemplar corresponde à Dissertação defendida e aprovada pela  
Comissão Julgadora em 25 de Junho de 2007.

---

Banca  
Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento (orientador)  
Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli (membro)  
Prof. Dr. Norberto Stori (membro)

São Paulo – SP.  
2007

## FICHA CATALOGRÁFICA

S251f Sarzi-Ribeiro, Regilene Aparecida.  
A Figura Humana Fragmentada na Pintura: “Tiradentes esquartejado”  
em Pedro Américo e Adriana Varejão / Regilene Aparecida Sarzi-  
Ribeiro. - - São Paulo, SP: [s.n.], 2007.  
137 p.: il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de  
Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

Orientador: José Leonardo do Nascimento.

Inclui bibliografia.

1. Arte – História - Brasil. 2. Pintura brasileira. 3. Figura humana na  
arte. 4. Fragmento. 5. Tiradentes esquartejado. I. Nascimento, José  
Leonardo. II. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.  
Instituto de Artes. III. Título.

CDD – 709.81  
759.81  
704.942

Ao meu *artista* interior

Agradeço a

Meu querido Sérgio, por seu amor, incentivo e esforços  
constantes para que eu realizasse este trabalho.  
Meu pai, Hélio, pela força e essência masculina em mim.  
Meus tios Nair e Décio pelo carinho e acolhida em São Paulo.  
Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento, pela orientação  
inspiradora e repleta de palavras de estímulo.  
Prof. Dr. Milton Sogabe e Prof. Dr. Norberto Stori  
pelas observações tão preciosas.

*In Memoriam*  
Mãe querida, Madalena Maria.

## RESUMO

Esta pesquisa tem como tema a Figura Humana Fragmentada e trata da representação de corpos em fragmentos na Pintura, utilizando como referência a teoria de Omar Calabrese sobre o Fragmento. O recorte temporal partiu do Neoclassicismo (século XVIII) para chegar ao século XX: período de maior transformação formal na representação da figura humana, marcada por obras cuja temática são fragmentos de corpos. Os objetivos da pesquisa são: estudar o tema da figura humana fragmentada nas obras de pintura dentro do recorte temporal proposto; identificar, comparar e discutir os aspectos estéticos e iconográficos dessas composições pictóricas e analisar as obras escolhidas como objetos de estudo: “Tiradentes Esquartejado” (1893) de Pedro Américo (1843-1905) e “Reflexos de Sonhos no Sonho de Outro Espelho (Estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo)” (1998) de Adriana Varejão (1964). Os procedimentos metodológicos são: análise iconográfica e comparativa, dentro do referencial sócio-histórico. Os resultados apontaram que o tema da Figura Humana permanece sendo representado por meio da dualidade: figura-inteira versus figura-fragmentada, pois representar o corpo em partes tem o mesmo significado e importância quanto inteiro. *Tiradentes esquartejado* em Pedro Américo se relaciona com os elementos estéticos que definem uma composição como obra-pormenor e em Adriana Varejão com obra-fragmento.

Palavras-Chave: história da arte; pintura; figura humana; fragmento; Tiradentes esquartejado.

## ABSTRACT

This research has how the Fragmented Human Figure theme and treats of representation on the body on fragments in the Picture, utilizing as reference the Omar Calabrese's about Fragment theory. The temporal cut parted of Neoclassicism (18<sup>th</sup> century) for to come in the 20<sup>th</sup> century: period of larger formal transformation in the human figure representation, marked by works whose thematic are body's fragments. The objectives of research are: to study the theme of fragmented figure human in the works of picture within of temporal cut proposed; to identify, to compare and to discuss the iconographies and esthetics aspects from that's pictures composition and to analyze the works choices: "Quarted Tiradentes" (1893) of Pedro Américo (1843-1905) and "Reflections of Dreams on a Dream of Another Mirror (Study after Pedro Américo's Tiradentes)" (1998) of Adriana Varejão (1964). The methodology's proceedings are: comparative and iconographic analyses, within of historic-associate reference. The results have pointed for the theme of human figure stays being represents by means of duality: intact figure versus fragmented figure, for to represent the body in parts has the same significance e importance as intact. *Quarted Tiradentes* in Pedro Américo to relate to aesthetics elements that define one composition how detail-work and in Adriana Varejão with fragment-work's.

Key words: art history; picture; human figure; fragment; quarted Tiradentes.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura</b>	<b>Página</b>
01 – Alex Flemming – <i>Israel</i> (2001).....	10
02 – Jean Michel Basquiat – <i>Early Moses</i> (1983).....	11
03 – <i>Cânone Egípcio</i> (1000 a 2000 a.C).....	15
04 – <i>Cânone de Policleto</i> (Séc.V a.C).....	16
05 – <i>Cânone de Leonardo da Vinci</i> (Séc. XVI).....	17
06 – <i>Cânone de Cousin</i> (Séc. XVIII – XIX).....	18
07 – Rembrandt – <i>A Lição de Anatomia do Dr. Tulp</i> (1632).....	20
08 – Dominique Ingres – <i>A Banhista de Valpinçon</i> (1808).....	23
09 – Théodore Géricault – <i>Estudos de membros truncados</i> (1818-19).....	25
10 – Théodore Géricault – <i>A Balsa da Medusa</i> (1819).....	27
11 – Pedro Américo – <i>A Batalha de Avaí</i> (1877).....	31
12 – Edgar Degas – <i>Três Bailarinas na sala de dança</i> (1880).....	34
13 – José Ferras de Almeida Jr. – <i>Descanso do Modelo</i> (1882).....	37
14 – Rodolfo Amoedo – <i>Estudo de Mulher</i> (1884).....	39
15 – Pablo Picasso – <i>Le Demoiselles d’Avignon</i> (1907).....	40
16 – Marcel Duchamp – <i>Nu Descendant un escalier no. 2</i> (1912-6).....	44
17 – Ismael Nery – <i>A Moça com ramo de flores</i> – (1929).....	45
18 – Pablo Picasso – <i>Guernica</i> (1937).....	47
19 – Lasar Segall – <i>A Guerra</i> (1942).....	51
20 – William de Kooning – <i>Mulher</i> (1949).....	53
21 – Francis Bacon – <i>Estudo para retrato no divã dobrado</i> (1963).....	56
22 – Andy Warhol – <i>Torso</i> (1977).....	60
23 – Andy Warhol – <i>Torsos</i> (1977).....	61
24 – Carlos Vergara – <i>Dois Figuras</i> (1985).....	62
25 – Iberê Camargo – <i>Ciclistas</i> (1991).....	65
26 – Lucian Freud – <i>Encostada nos trapos</i> (1988-89).....	68
27 – Jenny Saville – <i>Marcada a Ferro</i> (1992).....	69
28 – Adriana Varejão – <i>Azul e Branca em Carne</i> (2002).....	71
29 – Pedro Américo – <i>Tiradentes esquartejado</i> (1893).....	76
30 – Aurélio de Figueiredo e Mello – <i>Martírio de Tiradentes</i> (1893).....	77
31 – Símbolo da Inconfidência Mineira.....	80

32 – Cândido Portinari – <i>Painel Tiradentes</i> (1918-49).....	82
33 – João Câmara Filho – <i>Painel da Inconfidência Mineira</i> (1981-86).....	87
34 – Marat, <i>Tiradentes esquartejado e A Balsa da Medusa</i> (detalhe).....	100
35 – <i>Tiradentes esquartejado, Pietá e A Deposição de Cristo</i> .....	102
36 – Pedro Américo – <i>Tiradentes esquartejado</i> (1893).....	105
37 – Pedro Américo – <i>Tiradentes esquartejado</i> (1893) – Detalhe do tronco.....	106
38 – Pedro Américo – <i>Tiradentes esquartejado</i> (1893) – Detalhe da perna.....	107
39 – Pedro Américo – <i>Tiradentes esquartejado</i> (1893) – Eixos de Composição .....	108
40 – Pedro Américo – <i>Tiradentes esquartejado</i> (1893) – Composição Triangular.....	110
41 – Pedro Américo – <i>Estudos de Anatomia para Tiradentes esquartejado</i> (1892- 93).....	111
42 – Adriana Varejão – <i>Varejão Acadêmicos – Heróis</i> (1997).....	115
43 – Arlindo Daibert – <i>Açougue Brasil</i> (1978).....	116
44 – Adriana Varejão – Projeto para Instalação <i>Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro Espelho (Estudos sobre Tiradentes de Pedro Américo)</i> (1998).....	121
45 – Adriana Varejão – Projeto para Instalação <i>Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro Espelho (Estudos sobre Tiradentes de Pedro Américo)</i> (1998) – Detalhe dos Manequins.....	122
46 - Adriana Varejão – Projeto para Instalação <i>Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro Espelho (Estudos sobre Tiradentes de Pedro Américo)</i> (1998) – Detalhe da Disposição das Pinturas.....	122
47 - Adriana Varejão – Projeto para Instalação <i>Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro Espelho (Estudos sobre Tiradentes de Pedro Américo)</i> (1998) – Detalhe – Fragmentos.....	124
48 - Adriana Varejão – Projeto para Instalação <i>Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro Espelho (Estudos sobre Tiradentes de Pedro Américo)</i> (1998) – Detalhe – Fragmentos.....	125
49 - Adriana Varejão – Projeto para Instalação <i>Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro Espelho (Estudos sobre Tiradentes de Pedro Américo)</i> (1998) – Detalhe – Fragmentos.....	126

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
Capítulo I	
PERCURSO HISTÓRICO.....	09
1.1 – O Fragmento na Teoria de Omar Calabrese.....	09
1.2 – A Figura Humana Fragmentada na Pintura.....	13
Capítulo II	
ICONOGRAFIA DE TIRADENTES.....	73
Capítulo III	
“TIRADENTES ESQUARTEJADO” em PEDRO AMÉRICO e ADRIANA VAREJÃO .....	93
3.1 – Pedro Américo e a obra <i>Tiradentes esquartejado</i> .....	93
3.1.1 – O Artista.....	93
3.1.2 – A Obra.....	95
3.1.3 – A Análise.....	104
3.2 – Adriana Varejão e a obra <i>Reflexos de Sonhos no Sonho de Outro Espelho (Estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo)</i> .....	113
3.2.1 – A Artista.....	113
3.2.2 – A Obra.....	114
3.2.3 – A Análise.....	120
3.3 – Pedro Américo x Adriana Varejão: <i>Tiradentes esquartejado x Reflexo de Sonhos no Sonho de outro espelho (Estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo)</i> .....	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	130
REFERÊNCIAS.....	132

## INTRODUÇÃO

A Arte atual é marcada pelas experiências de uma lista significativa de artistas e curadorias que levantam hoje interrogações a partir do corpo. Neste sentido, recordo-me de algumas visitas às mais recentes mostras realizadas, cuja temática envolvia o corpo e a figura humana. Como em 2003 na mostra *Metacorpos*, no Paço das Artes e no evento *Corpo e Tecnologia*, no SENAC – Serviço Nacional do Comércio - SP; em 2005 na individual de Carmem Gebaile, *Pés Marcados*, no SESC – Serviço Social do Comércio - SP e no evento *O Corpo nas Artes Visuais*, no Instituto Itaú Cultural - SP e em 2006, na mostra *A Figura Humana em Representação* na Pinacoteca do Estado, em São Paulo.

Assim, introduzo esta pesquisa que tem como tema a Figura Humana Fragmentada na Pintura e trata de fragmentos de corpos humanos observados em contraposição com corpos representados inteiros. O recorte prevê o estudo de produções pictóricas que ao longo da História da Arte e da Pintura se manifestaram pela presença marcante destas imagens, definidas segundo Omar Calabrese (1988) como obras-fragmento.

Duas obras foram escolhidas como objetos de estudo: *Tiradentes Esquartejado* (1893) de Pedro Américo (1843-1905) – Museu Imperial de Juiz de Fora (MG) e a obra *Reflexos de Sonhos no Sonho de Outro Espelho (Estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo)* (1998) de Adriana Varejão (1964) – Coleção Ricard Akagawa – São Paulo.

Mediante o estudo dos elementos estéticos que compõem a temática da figura humana fragmentada e a figura de *Tiradentes esquartejado* nestas obras, pretendo encontrar subsídios para elucidar a seguinte questão: estas obras de Pedro Américo e Adriana Varejão contêm os aspectos formais dos fenômenos artísticos denominados como obra-fragmento por Omar Calabrese?

A escolha da Figura Humana Fragmentada na Pintura como tema de pesquisa desta dissertação ocorreu primeiro em virtude da minha experiência pessoal e profissional para com o assunto. Já que como Artista Plástica eu vivencio em minha produção artística o uso de fragmentos e pormenores da figura humana como tema em trabalhos que denomino de série *Futebol* (2000).

Durante a graduação pesquisei a figura humana nas diferentes disciplinas do curso. Com apoio da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo e sob a orientação da Profa. Dra. Cleide dos Santos Costa Biancardi desenvolvi uma Pesquisa de Iniciação Científica junto ao Departamento de Artes da FAAC – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – UNESP – Campus de Bauru-SP.

A seguir, a mesma pesquisa foi apresentada como Trabalho de Conclusão de Curso sob o título *A Via Sacra como Manifestação Artística Nos Templos Católicos de Bauru* no ano de 1994, cujo enfoque centrou-se no tratamento das figuras humanas que compõem a Via Sacra por diferentes artistas.

Outro fator determinante foi minha atuação como professora de Artes desde 1996, no ensino do Desenho Artístico, Gravura e Aquarela para adultos e adolescentes. Tais cursos oferecidos em Atelier próprio; Projetos Culturais da Secretaria Estadual de Cultura e Secretarias Municipais de Cultura, e atualmente como Professora no Curso de Educação Artística da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – FAAC – UNESP de Bauru, me levaram a estudar a temática da figura humana intensamente, a partir de 1999.

Dessa prática surgiram primeiro os estudos clássicos, torsos femininos e masculinos. Logo após, um estudo mais conceitual por meio da apropriação de fotografias deu origem aos desenhos da *Série Futebol* em 2000.

O processo criativo destes trabalhos ocorre a partir de um banco de imagens sobre futebol, do qual são escolhidas as imagens de que serão feitos os recortes e a fragmentação das partes do corpo humano - como as pernas e pés, de preferência onde o corpo se deforma. Hoje são trabalhos em aquarela, gravuras, colagens e fotomontagens.

Quanto ao recorte temporal proposto, possibilita a construção de um percurso histórico do tema do Neoclassicismo e Romantismo (século XVIII) ao século XX e começo do século XXI, que se justifica por compreender um dos períodos de maior transformação formal na representação da figura humana, marcada pelo surgimento dos fragmentos de corpos como temática.

Entre os brasileiros se encontra o tema da figura humana nas obras de artistas como Pedro Américo (1843-1906), Candido Portinari (1903-1962), Iberê Camargo (1914-1994), Carlos Vergara (1941), Luís Paulo Baravelli (1942), Leonilson (1957-1993), João Câmara (1944), Rosângela Rennó (1962), Alex Flemming (1954), e Adriana Varejão (1964), entre outros.

Todavia, a escolha dos artistas plásticos Pedro Américo e Adriana Varejão e suas respectivas obras, *Tiradentes Esquartejado* (1893) e as pinturas de *Reflexos de Sonhos no Sonho de Outro Espelho (Estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo)* (1998), para objeto de estudo, ocorreu em razão da maneira como estes dois artistas tratam o tema da figura humana: por partes de corpos.

No caso de Pedro Américo o uso de partes da figura humana representa um relato da situação política brasileira e a condenação, em 1792, do inconfidente mineiro, José Joaquim

as Silva Xavier, o Tiradentes. A obra *Tiradentes esquartejado* representa, ainda, uma clara intenção de representar o herói nacional destroçado, mutilado. As obras de Pedro Américo apontam para a sua formação acadêmica influenciada pelo Romantismo e pelo Realismo, como irei demonstrar ao confrontá-lo com Théodore Géricault, dentro do recorte temporal proposto.

Por sua vez, em Adriana Varejão a figura humana também é relacionada às questões como memória cultural e identidade nacional. Porém, a artista carioca retoma a pintura *Tiradentes Esquartejado* (1893) não por acaso e a separa em pequenas pinturas sobre tela, fragmentando a mesma imagem do corpo do líder revolucionário mineiro representado por partes anteriormente por Pedro Américo.

As obras escolhidas para objeto de estudo foram observadas e apreciadas por mim em 1998, durante a XXIV Bienal Internacional de São Paulo. Ambas foram expostas, em núcleos diferentes, mas participavam da temática daquela Bienal que foi a “Antropofagia nos une”. A pintura *Tiradentes esquartejado* de Pedro Américo compôs a “Núcleo Histórico – Antropofagia e Histórias de Canibalismos” e a instalação de Adriana Varejão, foi exposta no núcleo “Uns e Outros”. Foi assim que eu pude conhecê-las pessoalmente e então surgiram minhas primeiras inquietações sobre as relações entre ambas.

Justifico este estudo, por fim, pela necessidade de ampliar a compreensão do conceito fragmento e sua aplicação nas Artes Visuais, sobretudo, na Pintura Brasileira.

Ao sugerir a aplicação da teoria do fragmento de Omar Calabrese (1988) para novos apontamentos sobre o assunto, proponho um estudo sob a ótica desta teoria estética e filosófica que tem merecido destaque na atualidade. Considerando que a proposta de Calabrese vem ao encontro do que muitos artistas plásticos propuseram em suas criações nas últimas décadas do século XX.

Portanto, como o tema possui uma história a ser discutida e o autor acima citado aponta para a fragmentação como uma forma de utilização da imagem na Arte Contemporânea, conforme será visto no estudo, tenho como objetivos nesta pesquisa: estudar o tema da figura humana fragmentada nas obras de pintura dentro do recorte temporal proposto; construir um percurso histórico do tema; identificar, comparar e discutir os aspectos estéticos e iconográficos dessas composições pictóricas e caracterizar as obras escolhidas para ilustrar o objeto de pesquisa como obras-fragmento.

Com este propósito realizo uma pesquisa bibliográfica sobre o tema, visando à construção do percurso histórico e o estudo da relação dialética entre o Fragmento e o tema da Figura Humana; uma pesquisa documental junto a programas e folder de exposições,

catálogos e jornais que se refiram ao objeto de estudo em questão e a seguir procedo à documentação iconográfica das obras escolhidas para a caracterização como obra-fragmento, por meio da coleta de imagens via fotos ou imagens digitais.

O trabalho de identificação, caracterização e discussão dos aspectos estéticos das obras é instaurado a partir de análises comparativas entre os elementos estilísticos, formais, portanto, iconográficos, bem como sócio-culturais e iconológicos das mesmas, buscando atribuir significado aos fatos a partir do contexto que ocorrem e valorizar suas contradições dinâmicas, configurando-se numa pesquisa qualitativa.

Dessa forma, as referências teóricas que servem de estrutura conceitual para o desenvolvimento da investigação pretendida, num primeiro momento, analisam os aspectos históricos e sociais da relação da figura humana e o fragmento, ao mesmo tempo em que os remete, figura inteira e fragmento, aos seus contextos culturais e estéticos.

As análises comparativas buscam uma compreensão mais efetiva da relação dialética entre o todo e a parte, no que as aproxima e as distingue dentro do tema da Figura Humana na Pintura. Para no momento seguinte a partir dos estudos de Calabrese e de sua teoria sobre Fragmento, do Capítulo IV do livro *A Idade Neobarroca* (1988), apresentar os elementos que podem caracterizar as obras de Pedro Américo e Adriana Varejão como obras-fragmento.

Portanto, os procedimentos metodológicos são: a construção de um percurso histórico por meio da análise iconográfica e leitura de obras de arte, bem como a interpretação ou síntese iconológica a partir de análise formal comparativa, dentro do referencial sócio-histórico acima proposto.

Para abordar o problema da pesquisa e os elementos envolvidos no processo de fragmentação da Figura Humana na Pintura e sua conseqüente autonomia na Arte Contemporânea, o método utilizado é o do Materialismo Dialético, de enfoque sócio-histórico, segundo Triviños (1982) e Goldmann (1979). As principais características deste método, que justificam inclusive a escolha do mesmo para esta pesquisa são: a compreensão da realidade a partir do princípio do conflito e da contradição como algo que é permanente e fator de explicação de suas transformações; nada se constrói fora da história e o homem é compreendido como produtor e produto desta relação social; o caráter total da existência humana e sua ligação indissolúvel com a história e com os fatos sociais e o conceito de totalidade usado como instrumento interpretativo.

Sendo assim, nesta abordagem a análise do objeto artístico busca reter a compreensão do particular no geral e vice-versa. A perspectiva totalizadora da abordagem dialética tem a capacidade de refletir as relações reais do fenômeno. Ao mesmo tempo em que vê a realidade

objetiva como um todo coerente, analisa e compreendem as partes deste todo, relacionando conjunto e unidade, complexidade e diferenciação, aproximações e distanciamentos entre os objetos analisados.

Na elaboração da fundamentação teórica da pesquisa, partirei do teórico Silveira (1979) que faz um estudo das abordagens metodológicas do objeto artístico e as diferentes correntes de procedimentos e instrumentos de estudo da obra de arte. Silveira percorre desde os precursores e teóricos da Pura Visibilidade, passando pelo conceito de História da Arte como História das Formas de Wölfflin e História da Arte como História das Imagens de Panofsky até a Crítica de Arte e Interpretação Sêmica de Mukarovsky, Barthes e Eco. Apresenta-se, portanto, como um roteiro de abordagens do objeto artístico, dentre as quais escolho para a minha pesquisa a abordagem de Panofsky, como irei fundamentar adiante.

Para a construção do percurso histórico do tema utilizo como principal referência teórica o historiador italiano Argan (1992), cuja principal característica é o estudo de cunho histórico-crítico da Arte. Sua abordagem do objeto artístico parte da contextualização histórica das obras e os artistas para analisar o momento sócio-político e abordar os aspectos filosóficos e poéticos envolvidos no processo de criação. Ao final de cada contextualização do período histórico, utilizando o instrumento de Leitura de Obras de Arte, Argan analisa as obras e as interpreta, sem deixar de relacioná-las com a trajetória histórica das mesmas.

Como referencial teórico para análise e interpretação dos dados coletados optei pelos procedimentos de Panofsky (1976), que tratam da relação da Iconografia e da Iconologia como instrumentos de estudo de imagens. A análise iconográfica, que pressupõe anteriormente uma descrição pré-iconográfica via a história dos estilos e dos aspectos formais da obra em conjunto com o modo como os objetos e os acontecimentos se expressam ao longo da história, aborda o objeto artístico em seu conteúdo temático secundário, o qual constitui o mundo das imagens, histórias e alegorias.

Para Panofsky tal estudo deve utilizar como complemento o conhecimento das fontes literárias e a história dos tipos, ou seja, como em diferentes épocas temas e conceitos foram expressos por objetos e ações. Ao passo que a análise iconológica compreende a descoberta e a interpretação dos valores simbólicos a partir de um método que advém da síntese mais do que da análise. O autor afirma que o estudo do objeto artístico deve permear os três níveis de análise e síntese para conter um estudo completo do fenômeno.

Em função desta relação do formal com o social tenho em Hauser (1971) e nos seus estudos sobre a História Social da Arte uma referência para o tratamento das relações entre a

sociedade e a obra de arte. O autor por meio de um estudo preciso não se limita a integrar os movimentos artísticos com o seu momento, mas indica suas origens e suas condições sociais.

Para fundamentar as relações entre o Fragmento e as Obras de Arte geradas num determinado âmbito social e complementar a visão de Hauser, encontrei em Francastel (1990) um estudo sobre as dimensões e a significação do espaço pictórico. O conceito de Francastel sobre a relação da Pintura com a sociedade propõe um olhar sobre os objetos artísticos como um sistema de figuração. Seu pensamento aponta para uma relação com as obras de arte pictóricas como fatos de cunho relativo, coerente e representativo de determinada fase de desenvolvimento do espírito humano e demonstra na sua visão como abordar uma obra de arte em suas relações sociais.

Os autores Coli (2002) e Oliva (1981) são referências para o estudo dos conceitos de fragmento e contribuem como complemento para o pensamento de Calabrese (1988) sobre a manifestação do fragmento na atualidade, bem como sua caracterização. Em Coli encontro referências que serviram de base para as minhas primeiras investigações sobre a Figura Humana Fragmentada. Este autor relata um percurso do processo de fragmentação pelo qual passou a Figura Humana, analisando o caminho de desconstrução do tema que teria se iniciado no século XVIII. Já em Oliva o conceito de fragmento ganha certa amplitude e possibilita a reflexão sobre importantes estudos a respeito das tendências internacionais da nova pintura na década de 1980, mais conhecida como Nova Figuração. Oliva ressalta aspectos da fragmentação que são relevantes, como a ocorrência do fragmento como um sintoma que pode se caracterizar num signo de desejo de mudança e de mutações constantes. Esse conceito se aproxima do conceito de Calabrese em que o fragmento é reflexo do espírito do tempo contemporâneo.

Nesse viés utilizo ambos os teóricos para contextualizar o Fragmento, por meio de suas visões a despeito do mesmo, durante o percurso histórico da Figura Humana sem me deter na descrição de suas teorias. Já que a proposta é fixar a teoria de Omar Calabrese (1988) como principal referência teórica para caracterização das obras escolhidas para objetos de estudo. Justifico a escolha de Omar Calabrese (1988), pois o autor é claro ao apontar as características formais que para ele definem uma obra-pormenor e uma obra-fragmento.

Para o teórico italiano Omar Calabrese o fenômeno da Fragmentação está diretamente relacionado à perda da totalidade ou a perda de integridade que pode se manifestar entre os mais variados campos de conhecimento e da vida do homem atual. É uma característica do espírito do nosso tempo que o autor denomina de Neobarroco. O Neobarroco é conceituado por ele como um ar do tempo e que, entre outras características, é marcado pelo uso de

fragmentos e pormenores de imagens, esculturas e trechos de obras aplicados aos mais variados tipos de textos, visuais ou literários. Esse modo ou ar do tempo pode ser observado na constante presença de obras-fragmento que muitos artistas contemporâneos produzem.

O conceito de Fragmento aplicado nesta pesquisa se refere às considerações tecidas por Omar Calabrese no Capítulo IV – Pormenor e Fragmento – do livro *A Idade Neobarroca* (1988), no qual o autor discute e define o que considera obra-pormenor e obra-fragmento.

Neste contexto Calabrese considera a idéia do todo como sistema e conjunto, que pressupõe a parte, ou seja, a porção, o fragmento e o pormenor. Portanto a primeira consideração refere-se ao fragmento e ao pormenor como sinônimos de parte, como termos interdefinidos, porém conceitos em oposição já que são duas ações efetivas concebidas de maneira completamente diferentes.

A palavra pormenor, ou detalhe, tem origem no francês renascentista e significa talhar-se. Esse talhar-se nos remete a uma ação do sujeito sobre ele mesmo. O pormenor só pode ser observado a partir do inteiro e da operação do talho. Um exemplo comum dessa ação é o *zoom* da televisão. Já o fragmento elabora sua ação de tornar-se parte, de uma maneira completamente diferente. O fragmento quebra, corta-se e se separa totalmente do conjunto e ao cindir sua relação com o todo, se torna autônomo. A etimologia do fragmento deriva do latim *frangere* que significa quebrar.

Para Calabrese pode acontecer de um fragmento se tornar ele mesmo o próprio sistema, ou seja, quando o fragmento se apresentar na forma de uma obra fragmentária com aspecto de inteiro. É para esse conceito de fragmento que pretendo dar ênfase nesta pesquisa.

Optei por dividir os resultados da pesquisa em três partes, nas quais abordo os diferentes aspectos do assunto, com ênfase para àqueles que eu considero os mais pertinentes.

Esta divisão em três capítulos é uma tentativa de estabelecer um raciocínio cronológico na construção conceitual da argumentação por mim pretendida.

No primeiro capítulo descrevo o conceito de Fragmento na teoria de Omar Calabrese e as características formais que definem uma obra-fragmento. A seguir apresento o percurso histórico do tema na História da Arte e na História da Arte Brasileira, de acordo com o recorte proposto. Nele busco definir os paradigmas que historicamente nortearam a relação dialética entre a parte e o todo na representação da Figura Humana na História da Pintura e introduzo as obras de pintura brasileiras de maneira panorâmica, mediante um paralelo com a História da Arte mundial.

No segundo capítulo desenvolvo uma breve investigação com vistas à identificação, caracterização e discussão da produção iconográfica em torno do assunto Tiradentes e das

obras que ilustrarão o objeto da minha pesquisa. Neste momento estabeleço um paralelo com outros artistas brasileiros que pintaram *Tiradentes esquartejado*, relatando quais são os outros Tiradentes, em quais contextos foram produzidos e como se relacionam com as obras de Pedro Américo e Adriana Varejão.

A seguir, no terceiro capítulo, realizo o exercício de análise estética e comparativa das produções pictóricas *Tiradentes esquartejado* e *Reflexos de Sonhos no Sonho de Outro Espelho (Estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo)*, respectivamente de Pedro Américo e Adriana Varejão, com a finalidade de elucidar a teoria de Omar Calabrese.

Nas Considerações Finais teço algumas reflexões e apresento algumas relações entre as obras de Pedro Américo e Adriana Varejão, semelhanças e distinções. Assim como o resultado da observação dos elementos formais de Calabrese para a poética de obras-fragmento.

Acrescento ao final, o que eu abstraí do estudo e as contribuições do mesmo para a Pesquisa em Artes, de acordo com um percurso histórico que se remete à representação da figura humana, e de um estudo de duas obras, que por possuírem o mesmo assunto – *Tiradentes esquartejado* – dialogam histórica e formalmente entre si.

Em 1893, Pedro Américo e em 1998, Adriana Varejão.

Dois percursos pictóricos que se encontram por meio da Figura Humana Fragmentada.

## Capítulo I

### PERCURSO HISTÓRICO

Há por fazer, uma longa história das regiões fronteiriças entre arte e ciência, centrada no corpo, nos seus fragmentos, no cadáver. O século 19 foi pródigo em imagens artísticas ou científicas – às vezes, artísticas e científicas a um só tempo. (COLI, 2002, p.10).

#### 1.3 – O Fragmento na Teoria de Omar Calabrese.

Para deixar claro o que considero Fragmento nesta pesquisa é fundamental conceituar pormenor e fragmento conforme a teoria do italiano Omar Calabrese, tendo como suporte o capítulo IV, Pormenor e Fragmento, do livro *A Idade Neobarroca* (1988).

Primeiramente devemos considerar a idéia do todo, sistema e conjunto, que pressupõe a parte, porção, fragmento e o pormenor. Portanto, a primeira consideração: o fragmento e o pormenor são sinônimos de parte e termos interdefinidos, porém, são conceitos em oposição, já que se configuram duas ações efetivas concebidas de maneira completamente diferentes.<sup>1</sup>

A palavra pormenor, ou detalhe, tem origem no francês renascentista e significa talhar-se. Esse talhar-se nos remete a uma ação do sujeito sobre ele mesmo. O pormenor só pode ser observado a partir do inteiro e da operação do talho. Um exemplo comum dessa ação é o *zoom* da televisão.

Ou ainda como o define Calabrese:

O detalhe em suma, é ‘de-finido’, isto é, tornado perceptível a partir do inteiro e da operação do talho. Só o inteiro e a substância da operação permitem, de facto, a de-finição do detalhe, isto é, o gesto de pôr em relevo motivado pelo elemento em relação ao todo a que pertence. Por outras palavras: o detalhe é aproximado por meio de uma precedente aproximação ao seu inteiro; e percebe-se a forma do detalhe até que esta fique em relação perceptível com o seu inteiro. (CALABRESE, 1988, p.86).

---

<sup>1</sup> Omar Calabrese afirma ainda: “termos que mantêm relações de reciprocidade, implicação e pressuposição”. Para Calabrese: “Um não se explica sem o outro”. CALABRESE, 1988, p. 83-104.

Na obra *Israel* (2001) de Alex Flemming [fig.01] os confins da parte do corpo representado são expandidos para as extremidades do quadro dificultando a visualidade da parte como um inteiro. A parte permanece inacabada e precisa do exercício de relação com um corpo inteiro para ser identificada como corpo. Trata-se de uma obra-pormenor.



Figura 01 - Alex Flemming  
*Israel* (2001)  
 Fotografia e tinta acrílica sobre PVC  
 154 x 202 cm  
 Coleção particular - Série Body Building

Já o fragmento, conforme Calabrese elabora sua ação de tornar-se parte de uma maneira completamente diferente. O fragmento quebra, corta-se, se separa totalmente do conjunto e ao cindir sua relação com o todo, se torna autônomo.

A etimologia do fragmento deriva do latim *frangere* que significa quebrar. Essa é sua diferença basal para com o pormenor. O fragmento não contempla um inteiro anterior a ele para ser definido. Ele será observado tal como ele é e não como uma ação de um sujeito anterior. Há uma ruptura com o sistema que o gerou, enquanto que o pormenor dialoga constantemente com o conjunto que o gerou.

Como se observa na obra *Early Moses* (1983) de Jean-Michel Basquiat [fig.02] em que a parte do corpo representado apresenta visualmente seus confins e é possível identificar o fragmento de uma perna, contendo o pé, cortada na altura dos joelhos. Bem como outro fragmento, à direita da tela, de um pé separado da perna na altura das canelas, do qual se vê o corte provocado pela ação de talhar-se e que termina por configurar a intenção clara do artista de representar esta parte do corpo como um inteiro. Configura-se numa obra-fragmento.

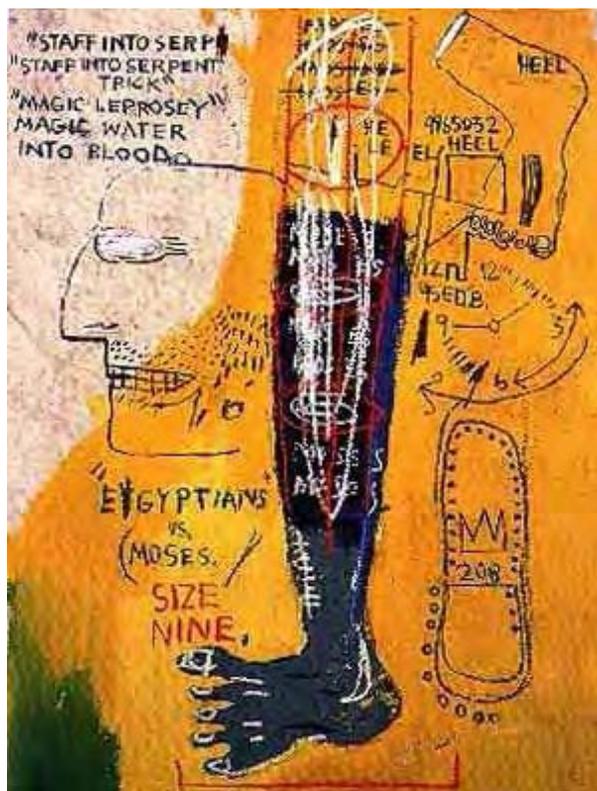


Figura 02 - Jean-Michel Basquiat  
*Early Moses* (1983)  
 Acrílico e pastel oleoso sobre tela  
 198x151cm  
 Gallery Bruno Bischofberger, Zurique.

Segundo as palavras de Calabrese:

[...] na realidade, a geometria do fragmento é a de uma ruptura em que as linhas de fronteira devem considerar-se como motivadas por forças (por exemplo, forças físicas) que produziu o 'incidente' que isolou o fragmento do seu 'todo' de pertença. A análise da linha irregular de fronteira permitirá então não uma obra de 're-constituição', como se disse a propósito do detalhe, mas de 're-construção', pela via de hipóteses de sistema de pertença. Pressuposto assim, também ele, como parte de um sistema, o fragmento não é explicado. Ao contrário do pormenor, o qual, pelo contrário, embora pressuposto do mesmo modo, explica de uma maneira nova o mesmo sistema. (CALABRESE, 1988, p.88).

Portanto, para Calabrese (1988) as características mais marcantes do fragmento são: o ato de quebrar; nele o inteiro está *in absentia*; os confins do fragmento não são definidos e sim interrompidos; é o recorte de uma coisa; a geometria de um fragmento é a de uma ruptura;

a análise da linha irregular da fronteira permite uma obra de re-construção/ re-constituição do todo pela via de hipóteses do sistema de pertença; o fragmento não é explicado, ele explica de um jeito novo o mesmo sistema; o fragmento torna-se ele próprio o sistema de renúncia à pressuposição da sua pertença a um sistema (CALABRESE, 1988).

Pode acontecer de um fragmento se tornar ele mesmo o próprio sistema: “Isto é, quando se apresenta uma obra fragmentária de aspecto verdadeiramente inteiro. Neste caso, falta sua referência, e o ‘fragmento’ nada pressupõe fora dele, remete para a sua pura fenomenologia.” (CALABRESE, 1988, p.89). É para esse conceito de fragmento que esta pesquisa pretende dar ênfase, ao buscar caracterizar as obras escolhidas para objetos de estudo como obras-fragmento.

Por fim, faz-se necessário a contextualização destas produções-fragmento e produções-pormenor dentro da teoria de Omar Calabrese, conforme ele mesmo esclarece: como espíritos do tempo neobarroco. O autor considera tal poética de produção de fragmentos como resultado de um gosto atual por partes – fragmentos – gerada pela perda da totalidade ou perda da integridade, como característica do neobarroco, que Calabrese conceitua como um “ar do tempo” (CALABRESE, 1988, p.10).

O Neobarroco não significa um retorno ao Barroco (Século XVII), movimento artístico historicamente estabelecido, antes ele se configura num gosto; numa maneira de conceber formas e imagens que se alastra por muitos fenômenos culturais.

Para Calabrese estão associados a este espírito do tempo moderno, teorias como a teoria das catástrofes, fractais, estruturas dissipativas, caos, complexidade e certas formas de arte, literatura, filosofia e consumo cultural.

Para tanto, o autor propõe a discussão de temas como Ritmo e repetição; Limite e excesso; Pormenor e fragmento; Instabilidade e metamorfoses; Desordem e caos; Nó e labirinto; Complexidade e dissipação, entre outros pares de contradições e oposições comuns às expressões estéticas modernas e contemporâneas.

Quanto ao uso destes conceitos como estratégia de pesquisa, descrição ou explicação de fenômenos, Calabrese afirma que ambos podem ser utilizados como instrumentos de análise que ele próprio define como: instrumento-detelhe ou instrumento-fragmento<sup>2</sup>.

O autor afirma ainda, que esta oposição entre as categorias, detalhe versus fragmento, permite: “[...] contrapor uma epistemologia do pormenor a uma epistemologia do fragmento [...]” (CALABRESE, 1988, p.89), assim como realizar um estudo de quatro tipos diferentes

---

<sup>2</sup> Ibid., p.89.

de fenômenos de gosto: “[...] uma poética de produção de pormenores; uma poética de produção de fragmentos; uma poética de recepção de pormenores e uma poética de recepção de fragmentos [...]” (CALABRESE, 1988, p.97), sendo que para o estudo que proponho neste momento, me aproximo da poética de produção de fragmentos.

#### **1.4 – A Figura Humana Fragmentada na Pintura.**

A representação da figura humana sempre foi determinada por cânones que vinculam as partes do corpo à sua relação com o conjunto, com o corpo inteiro. Esta representação é marcada, sobretudo, por dois pólos que nortearam a representação do tema entre os artistas, conforme Laneyrie-Dagen afirma:

Desde a Antiguidade até o início do século XX, a representação da figura humana foi a preocupação maior da arte ocidental e sua principal característica em relação às tradições artísticas judaica ou muçulmana. Mas os artistas, e depois deles os críticos, hesitaram entre dois partidos dificilmente conciliáveis: a busca da beleza ideal, isto é, da representação de um corpo humano perfeito [...], e a de uma verdade da representação, que dê a ilusão da presença de um personagem real. (LANEYRIE-DAGEN, 2004, p.09).

No entanto, para este estudo não interessa aprofundar a história das proporções, ou realizar um estudo sobre os cânones de representação. Mas, acompanhar o surgimento do fragmento do corpo como representação da Figura Humana, bem como a relação dialética entre a parte e o todo na representação da Figura Humana na História da Arte e da Pintura.

De maneira panorâmica o estudo das obras é apresentado por meio de um percurso histórico cronológico, procurando demonstrar as diversas manifestações do tema sempre comparando a figura intacta versus a figura fragmentada, até nas ocasiões em que o fragmento se torna o tema de produções pictóricas.

A fim de tornar-se tão importante quanto às partes do corpo, foi necessário ao fragmento que os artistas utilizassem-no como todo. A parte com valor de inteiro, realizando o ato de talhar ou cindir o fragmento, do corpo total e, talhada<sup>3</sup>, a parte se torna autônoma.

Esse procedimento é suficiente para que o fragmento baste numa representação artística e não necessite da representação da figura humana inteira, com todas as suas partes constituintes, para representar o tema da figura humana.

Como a relação de proporção entre as várias partes do corpo humano e os elementos da natureza que o circundam sempre foi a base das representações da figura humana, e o surgimento do fragmento advém desta relação, opto por apresentar um resumo de quatro cânones de proporção (ESCOLA DE ARTE, 1998), por meio de um breve relato dos módulos de medida de cada um deles, como introdução ao percurso histórico da Figura Humana fragmentada.

O estudo dos cânones é realizado por historiadores da arte interessados na teoria das proporções, que não é o caso desta pesquisa, mas que segundo Panofsky:

Por teoria das proporções, se devemos começar por uma definição, entendemos um sistema de estabelecer relações matemáticas entre as diversas partes de uma criatura, particularmente dos seres humanos na medida em que esses seres sejam considerados temas de uma representação artística. (PANOFSKY, 1976, p. 90-91).

Tais cânones determinam as proporções que devem vigorar em um desenho do corpo de um homem ou mulher e estão vinculados ao tipo de cultura e aos diferentes momentos históricos, portanto, sofreram variações ao longo dos séculos.

Essas mudanças ocorreram em função de aspectos formais, religiosos e sócio-culturais e podem se revelar como alterações de expressões estilísticas, que demonstram uma intenção artística da época ou do artista, o que leva a considerar a história das proporções como história dos estilos. (PANOFSKY, 1976).

---

<sup>3</sup> Talhada. *sf.* Porção cortada de certos corpos; fatia, naco. AMORA, 2000, p.706.

Sem aprofundar os aspectos históricos e analisá-los em específico, resumi, logo abaixo, alguns dos cânones utilizados pelos artistas ao longo dos séculos para que se tenha uma idéia geral sobre como é o sistema de representação tradicional da figura humana.

O Cânone Egípcio [fig.03], estudado pelo egiptólogo alemão Lepsius (1810-1884) e pelo historiador francês Blanc (1813-1882), refere-se à figura humana na arte do antigo Egito entre 1000 e 2000 a.C. Neste cânone, segundo Lepsius, a unidade de medida ou módulo é o comprimento do pé reproduzido seis vezes e um terço no desenho do corpo inteiro. Blanc, por sua vez, interpretou o cânone afirmando que o módulo usado como medida pelos artistas correspondia ao comprimento do dedo médio, reproduzido vinte e uma vezes e meia.

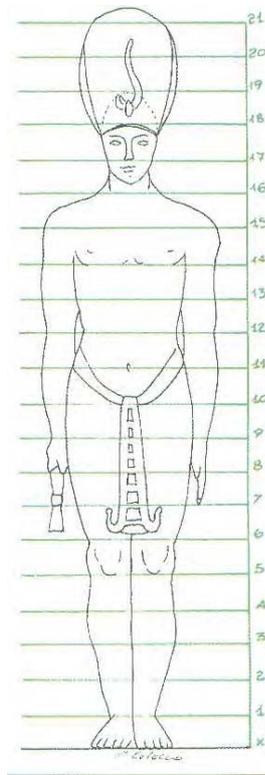


Figura 03  
Cânone Egípcio  
(1000 a 2000 a.C.)

Segundo Panofsky: “A figura humana criada por um artista egípcio devia, supostamente, estar investida de uma vida real, mas – no sentido aristotélico – apenas ‘potencial’; reproduzia a forma e não a função do ser humano, numa ‘replica’ mais duradoura.” (PANOFSKY, 1976, p.98).

O Cânone de Policleto [fig.04] foi usado na Grécia e remonta ao século V a.C. Seu módulo de medida corresponde a sete vezes e meia a altura da cabeça e tinha como meta

estabelecer um padrão estético que buscava capturar a beleza do corpo, bem característico do pensamento clássico. Panofsky descreve o cânone de Policleto como a observação da figura humana que previa o estudo de:

[...] cada parte separada e o corpo inteiro, isto significava que a teoria clássica das proporções como utilizada pelos gregos abandonara a idéia de construir o corpo baseada em um módulo absoluto, [...] tentava estabelecer relações entre os membros, anatomicamente diferenciados e distintos uns dos outros, e o corpo inteiro. E conclui: [...] a estética clássica identificava o princípio da beleza com a harmonia das partes entre si e com o todo. A Grécia clássica, portanto, opunha ao código de arte inflexível, mecânico, estático e convencional dos egípcios, um sistema de relações, elástico, flexível, dinâmico e esteticamente relevante. (PANOFSKY, 1976, p.102 e 105).

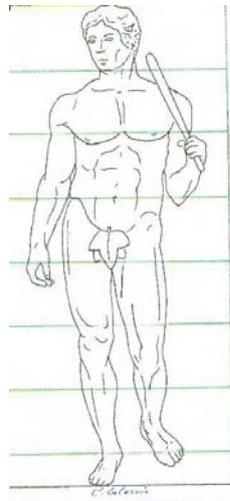


Figura 04  
*Cânone Policleto*  
(Século V a.C)

Este cânone dinâmico passou pelos estudos do escultor Lisipo e foi retomado e modificado por Vitruvio (século I a.C.). Segundo Lichtenstein os escritos de Vitruvio como *Da Arquitetura ou Os dez livros da arquitetura (30-26 a.C.)* além de relacionar o ser humano com espaços arquitetônicos: “Ao enunciar as características dessas proporções ideais comuns, ele define um cânone de beleza que, sem mudança notável, inspirará o desenho dos corpos no Ocidente desde o Renascimento até o final do século XIX.” (LICHTENSTEIN, 2004, p. 18).

A seguir, o Cânone de Leonardo [fig.05] destacou-se a partir do século XVI. Leonardo da Vinci (1452-1519) seguiu algumas indicações de Vitruvio<sup>4</sup> e aceitou a regra do quadrado, segundo a qual o homem com braços abertos pode se inscrever dentro de um quadrado e um círculo, cujo centro é o umbigo. Leonardo, de acordo com Lichtenstein (2004), acrescenta ao cânone de Vitruvio: “A exigência de uma correção anatômica das figuras [...]”, pois conforme ele mesmo afirma em seus escritos<sup>5</sup>: “[...] praticou cerca de trinta dissecações ao longo de sua carreira.” (LICHTENSTEIN, 2004, p.36). Portanto, para representar o tema da figura humana o artista precisava, agora, conhecer anatomia e já não bastava mais apenas conhecer as regras de proporções e sim, segundo Lichtenstein: “[...] uma ciência aprofundada da estrutura do esfolado.” (LICHTENSTEIN, 2004, p.36).

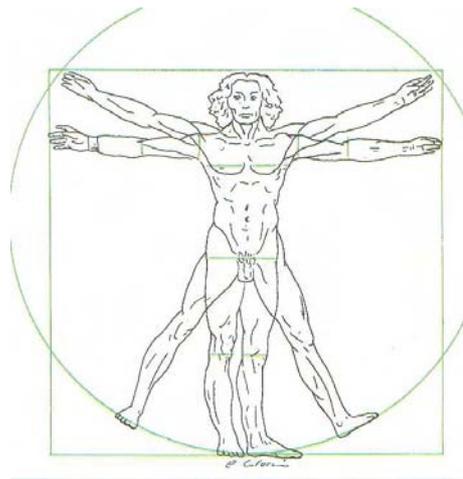


Figura 05  
Cânone de Leonardo da Vinci  
(Século XVI)

Mais conhecido atualmente e comumente usado como cânone moderno, século XVIII-XIX, o Cânone de Cousin<sup>6</sup> (1792-1867), [fig.06], tem como módulo de medida a altura da cabeça que deve ser reproduzida oito vezes para se obter a altura total do corpo humano.

<sup>4</sup> Sobre o módulo de medida de Vitruvio, ver também LICHTENSTEIN, 2004, p.18-20.

<sup>5</sup> [...] para obter verdadeiro e pleno conhecimento, desfiz mais de dez corpos humanos, destruindo todos os outros membros, removendo as mínimas partículas de carne em torno a essas veias se encontravam, sem sangrá-las, senão pelo imperceptível sangramento das veias capilares; e como um só corpo não durava tanto tempo, era preciso gradativamente proceder em muitos corpos, para que se completasse o entendimento por inteiro; o que repeti duas vezes para ver as diferenças. In *A Anatomia, Tratado da Pintura*, LICHTENSTEIN, 2004, p. 39.

<sup>6</sup> Victor Cousin, filósofo, educador e historiador francês. Seu ecletismo e a combinação e o estudo de muitas filosofias diferentes, fez dele o mais bem conhecido pensador liberal de seu tempo. COBRA, 2001.

Do século XVIII para o XIX surge uma nova configuração do olhar humano sobre si mesmo que altera sensivelmente o sistema de representação da figura humana, conforme aduz Lichtenstein:

Mas, a partir do século XVIII, a contradição entre a exigência de verdade e o desejo de beleza se faz sentir de forma mais cruel. [...] novos modelos de corpos se oferecem aos pintores do início do século XVIII, cansados de imitar as belas obras antigas. [...] os caracteres essenciais do corpo figurado à maneira clássica ainda se mantêm pelo menos até a primeira metade do século XIX. (LICHTENSTEIN, 2004, p.11-12).

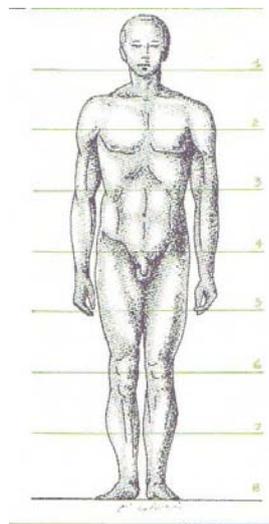


Figura 06  
*Cànone de Cousin*  
(século XVIII-XIX)

Antes era um sistema representativo pautado na tradição clássica, na inspiração religiosa e no respeito pelo intacto - pelo corpo belo e coeso. Agora surge uma frieza e racionalidade técnicas que paulatinamente expõe o corpo e sua fragilidade, suas deformações e torna a figura humana representada mais próxima do corpo real no sentido de aproximação com a imagem real e não mais idealizada, como sempre fora pela cultura clássica. Esse foco sobre si mesmo desloca o olhar do homem do Divino para o seu próprio ser, para o seu corpo real. Por conseguinte, o corpo é agora colocado em evidência e à disposição da arte e da ciência conforme afirma Coli: “De imagem divina até o Neoclassicismo o Corpo passa a ser exposto no século 19 em toda a sua fragilidade e a se constituir numa poética do fragmento contra as certezas científicas e a tirania da perfeição”. (COLI, 2002, p.05).

Tal comportamento é marcado pela emancipação cultural do corpo que durante séculos foi representado como símbolo da integridade humana, espelho da beleza e da divindade, mas também caracterizado por uma divisão entre sujeito e objeto, que passa agora a ser suporte do eu e também de outros. Um corpo que agora é, ao mesmo tempo, encarnação e representação, carne e imagem da carne. Essa nova relação do homem para com o seu corpo se estabelece na medida em que, segundo Villaça e Góes:

[...] a instabilidade ou impossibilidade da representação corporal surge como efeito de fatores como o abandono da concepção divina dos corpos, o crescimento do materialismo com as teorias do homem-máquina, base de uma relação mais técnica do que ética com o corpo e a crise do humanismo depois das grandes guerras. (VILLAÇA E GÓES, 2001, p.132).

Movido pelo ideal do Humanismo, compreendido como a valorização do homem e da natureza em oposição ao divino e ao sobrenatural que marca o grande movimento cultural em direção ao indivíduo e à pesquisa do real, o movimento artístico do Renascimento perdurou entre os séculos XV e XVI, foi muito mais que o simples reviver da antiga cultura greco-romana. No tocante à representação da figura humana, como se viu com o cânone de Leonardo da Vinci, o estudo da anatomia ganha espaço junto com o apreço pelas regras de proporção.

Este caráter científico imprimido ao estudo da Figura Humana e fortalecido pelos ideais renascentistas é consequência, pelo menos no âmbito das artes, das orientações naturalistas do final da idade Média, que segundo Lichtenstein:

[...] leva até mesmo os pintores que defendem um belo ideal a refletir sobre os meios de dar carne e movimento as suas figuras. De fato, o século XV inventa o corpo. Ele investiga sua anatomia (Leonardo), explora as condições de sua estabilidade e as modalidades de sua locomoção (Alberti), e, em nome das necessidades da istoria, busca os meios de fazer ver, pelos gestos e a expressão, as paixões dos diferentes personagens, que a literatura teria exprimido por palavras. (LICHTENSTEIN, 2004, p.10).

Na obra *A Lição de Anatomia do Doutor Tulp* (1632), [fig.07] Rembrandt (1606-1669) utiliza recursos pictóricos como a gradação de meios tons e penumbras, para envolver os

personagens da cena. Uma intensa luz no corpo do cadáver que está sendo dissecado cria um clima de descoberta e curiosidade pelo tema e estabelece uma relação significativa para com a pintura de figura humana da época. O corpo permanece intacto, não há sinal de sangue ou vísceras à mostra, nem tampouco as partes foram representadas em destaque.

Entretanto, um dos braços que está sem pele e tem seu músculo à vista mostra um corpo sem vida e demonstra uma alteração na maneira de se relacionar com a representação do mesmo, idealizado, divinizado.



Figura 07 - Rembrandt  
*A Lição de Anatomia do Dr. Tulp* (1632)  
 Óleo sobre tela  
 1,62 x 2,16 m  
 Museu Mauritshuis, Amsterdam, Holanda.

Para Silva a obra *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp* de Rembrandt é:

Um exemplo clássico do início de um novo período no que se refere à concepção de corpo e que é impensável em épocas anteriores, porém o desenvolvimento da ciência tradicional traz uma valorização do conhecimento inexistente até então. (SILVA, 2001, p.17).

No Neoclassicismo, a partir de 1780, o projeto de beleza que é proposto como instrumento de conhecimento universal e visava abranger todos os ramos do saber humano,

buscou melhorar o mundo através do retorno à razão e de um agudo senso de moralidade.

Ainda segundo Silva: “Essa forma de racionalização, que apresenta suas raízes nas perspectivas de Descartes e Newton, se estende a vários setores da sociedade, inclusive à Arte.” (SILVA, 2001, p.18).

Esse retorno à razão imprimiu um caráter formal à pintura neoclássica, em que os modelos greco-romanos teriam de ser retomados, conforme relata Argan:

Tema comum a toda a arte neoclássica é a crítica, que logo se torna condenação, da arte imediatamente anterior, o Barroco e o Rococó. Adotando a arte greco-romana como modelo de equilíbrio, proporção, clareza, condena-se os excessos de uma arte que tinha sua sede na imaginação e aspirava despertá-la nos outros. (ARGAN, 1992, p.21).

A representação do corpo humano ainda significava o centro e o apogeu da Arte Neoclássica e o respeito pelo entendimento das formas humanas era tanto que o aprendizado neoclássico previa primeiro a pintura dos modelos nus, para depois representá-los vestidos.

Para Coli essa postura: “[...] coincide com o respeito religioso pela intacta coesão [...]”, e será marcada “[...] Agora, pela visão científica, as partes, organizadas e em função, produzem o todo” (COLI, 2002, p.5).

Neste contexto cito Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867). Importante e polêmico mestre do cenário artístico neoclássico que interpretava a figura humana por meio do desenho de suas partes, as quais depois eram combinadas para a representação do corpo.

Ingres representou a figura humana intacta, mas, a ênfase que ele deu às partes ultrapassou as normas de representação do conjunto e resultou em obras como *A Grande Odalisca* (1814) e *A Banhista de Valpinçon* (1808), cuja característica formal da figura humana é a de um corpo intacto, porém, desproporcional em suas partes. O artista viveu durante muitos anos em Roma onde foi diretor da Academia Francesa em Florença entre os anos de 1820 e 1824, e depois em Villa Médici, entre 1835 e 1841.

Como não era adepto da tendência neoclássica revolucionária de Jacques-Louis David (1748-1825), seu professor, nem tampouco da linha moderada liderada por Antônio de Cànova (1757-1822), ilustres representantes do Neoclassicismo, Ingres por vezes não é considerado um artista neoclássico.

De acordo com Argan para Ingres:

[...] o objeto, tanto o clássico, quanto o romântico, não o interessava; concebia a arte como pura forma. [...] a obra de arte não tem funções cognitivas ou morais, não serve ao Estado nem à Igreja, à revolução, nem à reação. Traz em si sua própria razão intelectual e sua moral. [...] é a arte que faz a estética, porque revela o significado que a forma tem enquanto forma, e não como explicação de um conteúdo. (ARGAN, 1992, p.50).

O comportamento de Ingres diante da representação da figura humana reflete a sua postura diante da Arte que prestigiava a forma em detrimento ao conteúdo, por isso ele se preocupava mais com a forma das partes do corpo do que com o conjunto final. Com isso, Ingres estabeleceu uma forte relação com o pensamento científico da época, que contaminou a Arte e vinculou o estudo das partes do corpo para depois representá-lo inteiro.

Como esclarece Coli: “Conseguir a suprema perfeição num elemento, depois, montá-la no todo, sem que esse todo possa se reclamar da autonomia e da perspectiva, eis a consequência.” (COLI, 2002, p.6).

Essa preocupação com a forma perfeita da figura humana na obra de Ingres pode ser observada na obra *A Banhista de Valpinçon* (1808), [fig.08]. O quadro tem o tema de uma figura feminina de costas. Seu rosto levemente inclinado para baixo está parcialmente de perfil, cuja posição é denominada de meio perfil ou truncada e possibilita que se observe parcialmente sua expressão. Os cabelos presos por um lenço ou turbante vermelho e branco deixam nu o pescoço e as costas da banhista e permite a observação das suas formas curvas e suaves.

O desenho é preciso, a forma dos ombros assim como a silhueta da cintura e das coxas é bem acentuada. As linhas das dobras dos tecidos e o tratamento dado ao panejamento, firme e bem demarcado, contrastam com a suavidade do corpo arredondado. O pescoço e os ombros são ondulados, mais abaixo a linha da cintura e dos quadris é uma coisa só, contínua.

A respeito das formas da figura feminina de Ingres aduz Argan:

Tente-se isolar os contornos: as pernas parecem magras demais, o tronco excessivamente dilatado, a figura desproporcional. Os críticos acadêmicos nunca perdoarão seu pintor predileto por ter outorgado à sua Odalisca (1814) uma vértebra a mais: não compreendiam o erro anatômico era um prazer erótico, quase uma longa e delicada carícia sobre aquele belo corpo, do mesmo modo, que na Banhista, as costas demasiado largas prolongam o prazer da luz [...]. (ARGAN, 1992, p.52).



Figura 08 - Dominique Ingres  
*A Banhista de Valpinçon* (1808)  
 Óleo sobre Tela  
 1,46 x 0,97 m.  
 Musée du Louvre, Paris.

As pernas não combinam com a posição das costas da mulher, uma é muito mais fina que a outra e não se encaixam nas regras de perspectiva. Ao observar atentamente se tem a sensação de que algo está estranho. Este estranho é resultado do tratamento dado às partes do corpo em detrimento à composição do todo. Outro resultado é a sensação que se tem ao olhar o corpo todo que parece sem ossos, sem uma estrutura anatômica.

É um corpo representado intacto e inteiro, porém, deformado pelo ideal de beleza neoclássico e gerado pela busca da forma ideal. Ingres será o primeiro artista a expressar o problema da arte como um problema de visão, mostrando que o tratamento dado à forma na expressão artística representa um modo de experimentar e ver a realidade, peculiar do artista.

A par disso, a revolução iluminista marcada pela postura científica e metódica, vinculou a desmontagem do corpo em partes à compreensão do todo. Para Argan tal procedimento pode ser considerado como uma característica da cultura iluminista que passou a encarar a natureza da seguinte forma:

A natureza não é mais a ordem revelada e imutável da criação, mas o ambiente da existência humana; não é mais o modelo universal, mas um estímulo a cada um que reage de modo diferente; não é mais a fonte de todo o saber, mas o objeto da pesquisa cognitiva. (ARGAN, 1992, p.12).

No final do século XVIII enquanto o Neoclassicismo e o Romantismo estabeleciam o estudo das partes do corpo humano, com a finalidade de representar melhor o conjunto perfeito, era construída a guilhotina. Um instrumento de punição social que além de garantir a qualquer tipo de criminoso o mesmo tipo de morte, já que antes os plebeus eram enforcados e os aristocratas decapitados, colocou o cadáver humano em evidência.

A despeito da guilhotina aduz Coli:

A guilhotina multiplicaria as punições por crimes políticos ou ideológicos. As cabeças míticas da Medusa, cortada por Perseu, ou de São João Batista, obtida por Salomé numa bandeja de prata, cedem lugar agora a um contato presente, cotidiano, dessas cabeças verdadeiras, sem corpo, que o imaginário encarregava-se de multiplicar. (COLI, 2002, p.08)

No mesmo período ocorrem as guerras modernas do período napoleônico, quando milhares de pessoas são mortas e aleijadas e as características da representação da figura humana vão sendo alteradas com as transformações de cada época. Ainda segundo Coli, estes conflitos teriam exercido uma influência mais determinante na representação da figura humana: “Essas guerras provocaram o aperfeiçoamento das técnicas cirúrgicas, voltadas para amputação e reparação de ferimentos”. (COLI, 2002, p.08).

Coli conclui a propósito da guilhotina e das guerras modernas: “Esses são alguns dos motivos que levaram o cadáver, a putrefação, a entrar como elemento constituinte das novas sensibilidades que se difundiram durante o século 19”. (COLI, 2002, p. 08).

Com o Realismo, que surge na Europa em meados do século XIX, tais características são modificadas pela dramaticidade e sensibilidade dos temas, revelando aspectos que contrapõem a forma e o conteúdo. Como a beleza dos corpos humanos em oposição à dor e ao sofrimento que a condição humana é capaz de proporcionar aos seres humanos. Um realismo que de maneira alguma é uma imitação da natureza e sim uma recusa moral da concepção clássica-cristã da arte como catarse, como afirma Argan a despeito das características da

pintura do francês Théodore Géricault (1791-1824): “O realismo, para Géricault, é justamente a derrota do ideal, a inutilidade e a negatividade da história, a hostilidade entre homem e natureza, a ameaça da morte nas ações da vida.” (ARGAN, 1992, p. 53).

Por isso, Géricault busca captar num mesmo corpo a grandeza e a decadência, o belo e o feio, a nobreza e a depravação, a vida em sua contrariedade e precariedade que são os primeiros pressupostos do Realismo do século XIX. Reafirmados pela postura de Géricault, conforme aduz Michel: “Géricault é um artista marginal, que permanece alheio ao sistema acadêmico. Sem dúvida vem daí seu desdém manifesto pela norma social – pelos interditos burgueses”. (MICHEL, 1998, p. 126). Estudos realizados por Géricault para a tela *A Balsa da Medusa* (1819) apresentam pedaços de pernas e braços humanos. Trata-se da série intitulada *Fragmentos Anatômicos* (1818), [fig.09], que Coli define como:

[...] estudos que adquirem feitura e aspecto de obras definitivas, mas que apresentam o tema singular de pedaços de pernas ou braços. Não são, porém, fragmentos de uma anatomia a ser reconstruída em sua inteireza: são fragmentos de corpos, são fragmentos de cadáveres, que o pintor decidiu não identificar, não sugerir unidade nenhuma. Não são estudos de partes de uma imagem; são figurações de partes mortas, a espera de putrefação. (COLI, 2002, p. 8).



Figura 09 - Théodore Géricault  
*Série Fragmentos Anatômicos –  
 Estudos de membros truncados* (1818-9).  
 Óleo sobre Tela  
 0,50 x 0,60 m  
 Musée Fabre, Montoellier.

Tais imagens apontam para a relação dialética entre a representação das partes e do todo da figura humana, da morte e da vida. Géricault não relaciona as partes do corpo por ele representadas com alguma identidade ou unidade para com o todo, porque o que lhe interessa são os fragmentos, as pernas, os pés, o braço ou uma mão e não o corpo todo, intacto.

Esta série foi feita a partir da observação real dos cadáveres do naufrágio de uma fragata francesa na costa africana em 1816<sup>7</sup>.

Sensibilizado com o fato, Géricault realizou diferentes procedimentos para obter informações sobre a tragédia e assim poder pintar sua tela histórica, *A Balsa da Medusa*<sup>8</sup> (1819).

Entre outros procedimentos, o artista fez entrevistas com os sobreviventes do naufrágio que relataram os horrores vividos por eles em alto mar e teve acesso ao depósito em que ficaram os despojos e os corpos das vítimas trazidos para a França, em terra firme, após o episódio. Não satisfeito, Géricault fez vários estudos de rostos de pacientes de um manicômio para interpretar o horror de seres atormentados e ainda construiu, em seu atelier, uma réplica da fragata para reconstruir a cena e dar mais realismo à representação do fato.

O quadro *A Balsa da Medusa* [fig.10] é composto de 19 personagens, homens. Os corpos representados não estão em pedaços, mas a maneira como o artista retratou cada um deles demonstra a sua intenção de representar a dificuldade e a fragilidade dos corpos humanos diante da forte tormenta que sucumbiu a fragata.

Um corpo aparece preso à embarcação e tem à mostra apenas seu tórax, à esquerda. Outro homem, nu, está retorcido e permanece no barco porque o companheiro o segura pela cintura. Outros já estão mortos e caem sobre as pernas dos sobreviventes e o corpo mais exposto, à direita da cena, tem o rosto coberto e as pernas presas a uma madeira que aparenta uma posição incomoda, causando desconforto ao serem observadas.

---

<sup>7</sup> Segundo Argan: “A obra mais famosa de Géricault é *A Jangada da medusa*, iniciada em 1818, dois anos após a trágica ocorrência do motim [...]” ARGAN, 1992, p.53.

<sup>8</sup> Sobre Théodore Géricault e a obra *A Balsa da Medusa*, ver também JANSON, 2001, p.862-864.



Figura 10 - Théodore Géricault  
*A Balsa da Medusa* (1819)  
 Óleo sobre tela  
 4,91 x 7,16 m  
 Musée du Louvre, Paris.

O céu está escuro, repleto de nuvens e o mar revolto e agitado dão dramaticidade e realismo à cena. Apenas uma vela está içada e as demais caídas sobre a embarcação no lado esquerdo da tela, servem como escudo para alguns sobreviventes. Os dezenove corpos formam uma composição triangular, simétrica, dividida por uma diagonal que corta a composição de cima a baixo, da direita para a esquerda, configurando a organização composicional. O mastro e as cordas que sustentam a embarcação e o outro triângulo, com a ponta voltada para baixo e à direita, delimitam a composição junto com o corpo de um naufrago, morto, preso aos escombros do barco.

Tal composição pode ser interpretada como a intenção de Géricault de representar a instabilidade da situação, bem como a dualidade entre a vida e a morte. Esta instabilidade pode ser simbolizada pela vela e pelo mastro da fragata, que ainda em pé representam a única chance de salvamento dos sobreviventes em detrimento ao outro extremo da composição, marcado pela presença física e real do corpo morto, abandonado, simbolizando a presença da morte. O restante dos personagens são corpos desesperados que se agarram tentando o salvamento de algo que parece já estabelecido: a morte.

Nas palavras de Reynolds, a obra *A Balsa da Medusa*, é:

[...] una barroca composición piramidal de cuerpos muertos y agonizantes culmina en la figura de un supervivente negro (que recuerda al negro de la pintura de Copley) pedindo frenéticamente ayuda; el dramático claroscuro subraya los extremos de desesperación y esperanza. (REYNOLDS, 1985, p. 20).

Segundo relatos históricos o naufrágio foi causado pela incompetência do capitão e como havia poucos botes salva-vidas morreram muitas pessoas. A tragédia com o barco do governo francês, repleto de passageiros colonos, foi interpretada pela opinião pública como um descaso do governo daquele país pela segurança e bem-estar de seus súditos. Os sobreviventes, quase 150 colonos, permaneceram a deriva por 12 dias em alto mar e sobre os escombros do barco. Amontoados morreram quase todos, restando apenas 15 sobreviventes.

Argan em sua análise sobre a pintura cita o historiador da revolução, Michelet, que teria visto esta tela de Géricault como uma alegoria: “[...] da França à deriva depois da queda de Napoleão: ‘nessa jangada embarcou a França inteira, toda a nossa sociedade’”. (ARGAN, 1992, p. 53).

A respeito do caráter histórico de *A Balsa da Medusa* (1819) Argan afirma: “É, portanto, um quadro de história contemporânea, construído sobre um fato de crônica que abalara profundamente a opinião pública; o pintor se faz intérprete do sentimento popular” (ARGAN, 1992, p. 53).

Nesta obra, Théodore Géricault se coloca no papel de intérprete da opinião pública e porta voz da dor daqueles corpos. Heroísmo e glória versus desespero e morte estampados na catástrofe, como assinala Michel: “[...] universo de drama e do luto, em que se compraz a arte deletéria de Géricault, cuja pintura é só uma variação permanente sobre o motivo patético do homem ferido” (MICHEL, 1998, p. 127).

As figuras humanas são retratadas dentro da tradição clássica da pintura histórica, mas a situação que as envolve é a de um plano instável, da morte e do desespero. É o contraste entre a beleza dos corpos, embora destroçados e desfigurados pelo acidente, versus o realismo do acontecimento. Exemplifica o estudo das partes e um precoce interesse pelo fragmento, a fim de reconstruir o conjunto do corpo intacto, porém, frágil e composto de partes. A eterna relação entre o todo e a parte, entre a vida e a morte.

No Brasil oitocentista a cidade mais importante da América Latina era o Rio de Janeiro caracterizado por uma cidade opulenta, cuja atividade agrícola cafeeicultora era à base de sua riqueza. A situação econômica e política do Império eram estáveis, o que levou o país a

se desenvolver artística e politicamente. Tal desenvolvimento se deve, sobretudo, ao incentivo pessoal do imperador Pedro II, potente defensor das artes, das letras e das ciências. Essa defesa teve a clara intenção de usar a Arte para fins políticos como atesta Migliaccio:

O século XIX foi uma época de transformações. O Brasil passa de colônia a Império e a arte é promovida pelo estado com finalidades políticas. A cultura figurativa colonial, largamente dominada pela produção religiosa, é substituída. È preciso construir a imagem do novo estado, herdeiro do reino católico e da vocação oceânica de Portugal, destinado a ser grande potência, e a tarefa é confiada aos integrantes da Missão Artística Francesa. Para isso, eles introduzem as instituições características das sociedades contemporâneas: o ensino acadêmico, as exposições e as primeiras formas de crítica. (MIGLIACCIO, 2000, p. 38).

A ajuda do Imperador era na forma de bolsas de estudo da Academia Imperial de Belas Artes e nos prêmios de viagens das Exposições Gerais de Belas Artes. Foram muito poucos artistas que conseguiram ir para Paris e conhecer outros grandes centros culturais do século XIX.

Em Paris e na Europa o contato deste seletto grupo de artistas brasileiros com os artistas neoclássicos e com o naturalismo em voga na época ocorreu de fato. O encontro com obras de cenas históricas e trágicas, como *A Balsa da Medusa* (1819) de Théodore Géricault, foi um dos motivos que contribuiu para que os artistas brasileiros produzissem obras relacionadas com motivos sociais marcantes e fatos históricos nacionais. Como as obras *A Batalha do Avaí* (1879) de Pedro Américo e *A Batalha de Guararapes* (1879), de Vitor Meireles, que retratam a guerra contra o Paraguai, entre 1864 e 1870. Os resultados da guerra, como a morte de milhares de pessoas e um imenso desgaste econômico, serviram de tema para as criações dos brasileiros, consoante com o relato de Kelly: “[...] gerados e sustentados pelo café, os grandiloqüentes pintores do Império cultuam o trono e a pátria, segundo os cânones do academismo.” (KELLY, 1979, p. 543).

Em resumo, foi neste contexto que Vitor Meireles (1832-1903) e Pedro Américo (1843-1905) se tornaram os maiores expoentes da pintura acadêmica brasileira. Ambos foram para a Europa com ajuda do Império e lá tomaram contato com a obra dos pintores Eugène Delacroix (1799-1863) e Géricault, conforme constatei nos comentários dos historiadores a seguir. Sobre a relação de Vitor Meireles com a obra de Géricault, Guedes acentua:

Ao debruçar-se sobre os estudos de *A Balsa da Medusa*, Meireles teve a oportunidade de vivenciar, por meio de sua apreensão, um significado inerente à própria forma plástica em suas relações internas, possibilitando-lhe a descoberta intuitiva de seus princípios organizadores. Nesse sentido, aprofunda tal relação perceptiva ao executar uma cópia do original em dimensões pormenorizadas (35,5 x 51,5 cm), no ano de 1857. (GUEDES, 2004, p. 25).

Os autores Oliveira e Mattos constataam a influência desta obra ao relatar as fontes usadas por Pedro Américo para produzir seu primeiro quadro de batalha *A Batalha de Campo Grande* (1871), [fig.11]:

Quando Pedro Américo concebeu seu primeiro quadro de batalha em 1871, ele lançou mão, em larga medida, das lições que aprendera com sua cópia de *A Balsa da Medusa* de Théodore Géricault. Assim, à maneira do artista romântico, ele adotou no quadro uma estrutura piramidal que permitisse intensificar o sentimento de tensão envolvido no episódio representado. (OLIVEIRA; MATTOS, 1999, p. 104).

Ainda sobre a relação disposta acima, Oliveira e Mattos esclarecem que dentro da tradição da pintura histórica a composição piramidal possui longa trajetória e que nesse sentido: “[...] o grupo de três cavaleiros ao centro do quadro de Pedro Américo deriva da disposição dos três homens que formam o topo da pirâmide no quadro de Géricault.” (OLIVEIRA; MATTOS, 1999, p. 104).

Considerando essas contaminações, cabe observar algumas características formais no tratamento do tema da figura humana nas obras de pintura de Pedro Américo. Mesmo em decorrência da temática de batalha em suas obras o corpo é representado inteiro e a relação com as partes constituintes, como braços, pernas e troncos é estabelecida dentro dos padrões acadêmicos de representação da figura. Assim como a dualidade da condição humana, representada pelo corpo intacto, viril, repleto de vitalidade em detrimento ao corpo ferido, fragmentado, frágil diante da morte.

Antes, porém, vale destacar a conclusão de Coelho sobre um dos significados da representação do corpo para a Pintura, que vem ao encontro da intenção destes artistas em retratar a dualidade da condição física humana:

A imagem do rosto fornece, de certo modo, o perfil psicológico do retratado, seu caráter, supostamente suas idéias. A noção de que os olhos são as janelas da alma e que mostrando os olhos se permite uma visão interior do retratado. A visão do corpo, porém, vai muito mais longe, é mais abrangente. A imagem do corpo é a imagem da vida em sua totalidade. Em sua vitalidade. Em sua sedução. (COELHO, 2000, p. 46).

Trata-se do combate entre a vida e a morte, que toma forma na representação do tema da figura humana e na relação dialética entre representá-la intacta ou por fragmentos. Como se observa nas obras de pintura de nus femininos, cenas históricas, mitológicas, bíblicas e ou de batalhas como as de Pedro Américo.

A figura humana é retratada de forma clássica e intacta como na obra *A Batalha de Avaí* (1879), [fig.11].



Figura 11 - Pedro Américo  
*A Batalha de Avaí* (1877)  
Óleo sobre tela  
6,0 x 11,0 m

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

Entretanto, o realismo da cena impõe aos corpos posições desconfortáveis, desumanas. A pintura retrata um emaranhado de corpos viris em batalha, lutando. Outros caídos, atingidos por golpes violentos no confronto com os adversários, têm seus corpos expostos, sangrando.

É a representação da vida na forma de corpos em pé, se defendendo, ao mesmo tempo em que presenciam a morte, real, crua, fria, apresentada por cadáveres no chão, pisoteados. Corpos fortes e frágeis juntos na mesma cena, como na *Balsa de Medusa* de Géricault.

Como há de se verificar numa análise sobre a *Batalha de Avaí* feita por Gonzaga - Duque, um dos principais críticos de arte brasileiros da época, da qual transcrevo um trecho:

Na ‘Batalha de Avaí’ [...] é a guerra com toda sua hediondez, com todos os seus crimes, com todas as explosões da sua barbaridade. O soldado em luta é uma fera que conquista faminta, a posse da preia. Não conhece complacência. Ataca enraivecido porque é atacado sem generosidade, mata para não ser morto [...]. Cada homem que cai, desperta o camarada da fileira a raiva que vai crescendo rapidamente. Uma bala, que arranca a pala de um boné, faz tremer o estilhaço de uma bomba, que leva a pele de um braço, faz gritar, e de medo e da dor nasce a alucinação da vingança [...] quanto mais se mata, mais se deseja matar. O cheiro de pólvora, a poeira, o sangue, os gritos [...]. De um lado homens caindo, contorcendo-se desesperadamente na agonia de uma morte sem consolações e sem paz, tendo os intestinos à mão, que convulsa, os aperta [...]. Os cavaleiros caem com os cavalos [...] mordendo os cadáveres que juncam o chão, mordendo os seus próprios membros, até que a pata de um cavalo lhes fenda o crânio [...]. (GONZAGA - DUQUE, 1888, p. 149-151).

Não obstante, esse modelo entra em crise e abre caminho para o Realismo Burguês<sup>9</sup> no Brasil, pelos seguintes motivos conforme Migliaccio:

A guerra do Paraguai, as grandes exposições universais, o surgimento de um público de amadores da arte nas capitais, aliados ao fortalecimento da oposição, causam uma crescente intolerância a arte oficial da Academia Imperial. (MIGLIACCIO, 2000, p. 40)

---

<sup>9</sup> Sobre o Realismo e seus diferentes estilos, ver MALPAS (2000).

Na Europa o movimento artístico que revolucionou profundamente a pintura, o Impressionismo (1874), deu início às grandes tendências da arte do século XX e propôs, entre outros, alguns pressupostos de ruptura para com a arte clássica, como ressalta Argan:

Para além da ruptura com as poéticas opostas e complementares do ‘clássico’ e do ‘romântico’, o problema que se colocava era o de enfrentar a realidade sem o suporte de ambos; libertar a sensação visual de qualquer experiência ou noção adquirida e de qualquer postura previamente ordenada que pudesse prejudicar sua imediatividade, e a operação pictórica de qualquer regra ou costume técnico [...]. (ARGAN, 1992, p. 75).

Em termos gerais os artistas impressionistas por meio da observação do efeito da luz sobre os objetos, procuraram retratar em suas pinturas as constantes alterações que a luz provoca na natureza dando maior ênfase à cor do que ao desenho. Porém, quanto à figura humana e o tratamento estético dado às suas partes afirma Lichtenstein:

Ao longo do século XIX, morre assim todo um sistema. [...] No final do século XIX e nos primeiros anos do século XX, os pintores e os escultores reinventam assim um ‘novo’ corpo que nada mais tem a ver com o cânone artístico tradicional, isto é, que não tende nem a dar a ilusão do natural, nem a refletir uma pretensa beleza ideal. O estatuto desse corpo muda consideravelmente a partir de então. (LICHTENSTEIN, 2004, p. 12-13).

Nesse norte, Edgar Degas (1834-1917) merece destaque, não só por sua preocupação em apreender o momento do movimento e da expressão do corpo, como nas telas *Aula de Balé* (1874) e *O Ensaio* (1877), mas por buscar uma nova forma de representar a figura humana livre dos conflitos clássicos, segundo o depoimento de Lichtenstein:

Cézanne ou Degas buscam também, cada um à sua maneira, escapar à alternativa realista ou acadêmica, através de uma nova definição dos volumes ou desestabilizando, cortando – até chegarem a um corpo dividido em dois ou estirado no esforço da dança. (LICHTENSTEIN, 2004, p. 12-13).

Certamente, uma das contribuições mais significativas de Degas para a pintura moderna é a angulação oblíqua, o enquadramento das cenas e a ambientação da figura

humana no tempo e no espaço pictóricos por meio da observação imediata da cena, que mostram a influência do desenho de Ingres e da técnica da fotografia sobre sua obra. Entretanto, Degas sabia muito bem que, segundo aduz Argan: “[...] a fotografia apresenta um instante, e a pintura uma síntese do movimento; por isso a pintura não pode ser substituída pela fotografia.” (ARGAN, 1992, p. 106).

Degas penetra no espaço moderno pelo viés da forma, da pele e do desenho dos músculos de seus modelos, diferentemente dos seus contemporâneos, que promovem o estudo das cores. O tema da figura humana em sua obra é marcado pela presença da figura feminina. Mulheres passando roupa, penteando os cabelos, lavando os pés e as que ficaram mais conhecidas nas artes plásticas: as bailarinas. Como as obras, *Aula de Balé* (1874), *Bailarina vista por trás* (1876), *Bailarina com leque* (1879), *Bailarinas no palco* (1880) e *Três Bailarinas na Sala de Dança* (1880), [fig.12], variações sobre o mesmo tema. Aliás, um comportamento tipicamente impressionista que interpretava a mesma paisagem, por exemplo, em diferentes momentos do dia.



Figura 12 - Edgar Degas  
*Três Bailarinas na sala de dança* (1880)  
 Óleo sobre tela  
 0,50 x 0,60 m  
 Quensland Art Musée d'Orsay, Paris

Para a história da figura humana Degas representa um quase realismo que apresenta o corpo intacto, mas, dialoga com a fotografia ao mesmo tempo em que distorce os cânones da representação, porque introduz a figura do corpo humano na atmosfera impressionista.

Atmosfera esta que fragmenta as cores e desmonta a forma por meio da representação da efemeridade do tempo. Degas é moderno porque é contraditório. Fragmenta a imagem dos corpos quando se apropria dos enquadramentos e dos cortes fotográficos. Altera a figura com a representação rápida e ágil dos movimentos, traços e pinceladas como nas corridas de cavalos. Mas, permanece fiel à figura quando prestigia a linha e faz sutis anotações de mobilidade nos rostos e nas expressões faciais, como nas bailarinas.

Em comentário a esta atitude de Degas frente à figura humana, Argan afirma que: “O desenho de Degas é um gesto rápido, preênsil, resolutivo, que arrebatava algo do real e dele se apropria. Não é contemplação: o que se chama de sensação visual é o produto ágil mecanismo de captação e possui estrutura própria [...]” (ARGAN, 1992, p. 106).

A estrutura anatômica da figura humana em Degas é construída sob as bases do desenho clássico com proporção e respeito pelo corpo. Porém já não importa mais se este corpo será representado intacto ou não, o que importa é o movimento que ele realiza no tempo e no espaço onde se encontra. Tal comportamento pode ser explicado pelo fascínio que Degas detinha por Ingres e pelas obras de Paolo Ucello (1397-1475), Sandro Botticelli (1445-1510), Leonardo da Vinci (1452-1519) e Rafael Sanzio (1483-1520) conforme alguns relatos de textos biográficos<sup>10</sup>.

Por volta de 1830, a invenção da Fotografia revela, por meio dos planos de composições e percepção mais detalhada de imagens, coisas que o olhar humano, mais lento e menos preciso, não conseguia captar. Surgem as discussões entre a pintura e a fotografia, deflagrada pelo comentário de Argan sobre o contexto:

A hipótese de que a fotografia reproduz a realidade como ela é e a pintura a reproduz como a se vê é insustentável: a objetiva fotográfica reproduz, pelo menos na primeira fase de seu desenvolvimento técnico, o funcionamento do olho humano. (ARGAN, 1992, p. 79).

O amplo registro dos movimentos, a disposição e a iluminação dos objetos, bem como os enquadramentos e os novos enfoques trazidos pela fotografia possibilitaram ao pintor mais dinamismo e riqueza de detalhes. A desconstrução dos contornos dos objetos, ante a deformação que a foto causa ao captar a velocidade do movimento de um objeto, é um dos elementos que certamente contribuiu para acentuar a fragmentação da figura humana.

---

<sup>10</sup> Em seus relatos pessoais Degas se recorda de um encontro com Ingres e de suas palavras: “[...] nunca desenhe a partir da natureza meu jovem. Desenhe sempre de memória e, segundo o trabalho dos grandes mestres”. GONCOURT, 1997, p. 03.

Segundo Rosa Olivares<sup>11</sup> o olhar humano é o instrumento que mais fragmenta as imagens que são produzidas ao redor do próprio ser humano e afirma ainda que:

[...] a arte se faz basicamente com o olhar; por isso a história da arte, a história das imagens, sagradas ou artísticas, é repleta de fragmentos de corpos. Somente a câmera fotográfica e posteriormente a imagem cinematográfica conseguiram igualar-se ao olho [...]. (OLIVARES, 1998, p. 508).

Em contrapartida até o começo do século XX a tendência que dominou na pintura francesa e depois em todo o mundo ocidental foi o Realismo Burguês, cujas características, no Brasil, Leite destaca: “[...] o Realismo Burguês, como um todo, revelou-se formalmente vazio, com seu apelo barato ao sentimental e ao erótico, não raro caindo na mera anedota.” (LEITE, 1982, p. 189).

Neste contexto, cito a presença de um artista brasileiro cuja linguagem plástica rica e nobre relaciona-se com essa tendência. Sua produção pictórica é marcada por pinturas de pinceladas sensuais, delicadas e realistas. Refiro-me a José Ferraz de Almeida Jr. (1850-1899), artista eclético que abordou desde temas históricos, religiosos, retratos e paisagens até figura humana, como o Nu, *Descanso do Modelo* (1882), [fig.13].

O quadro *Descanso do Modelo* tem como tema a figura humana feminina de uma modelo que posa para o artista. Retrata um ambiente interno, aos moldes de Degas, composto de uma sala decorada por tapetes, objetos de artes como vasos e cerâmicas.

No centro da composição, sentada de costas e na frente de um piano, se encontra a imagem da modelo. Ela tem os ombros e as costas nuas, não vemos suas pernas e um tecido estampado atado às cinturas esconde suas ancas deixando à mostra apenas às curvas e as linhas sinuosas dos quadris e das cinturas. Está de perfil, o rosto levemente levantado, cabelos presos e olha em direção à figura masculina à sua esquerda.

---

<sup>11</sup> Neste texto, traduzido do espanhol por Sandra Cowie, para o Catálogo da XXIV Bienal de São Paulo – Núcleo Histórico: Antropologia e Histórias de Canibalismos, OLIVARES (1998) trata a fragmentação como uma forma do homem-artista se relacionar com seu próprio corpo e relata diferentes processos de fragmentação em obras de artes visuais.



Figura. 13 - José Ferraz de Almeida Jr.  
*Descanso do Modelo* (1882)  
 Óleo sobre tela  
 0,37 x 0,46 m  
 Coleção Agnaldo de Oliveira, São Paulo.

Sentado à frente de um cavalete e de uma tela está um homem vestido de terno preto, chapéu, possui barba, tem um cigarro na boca, bochechas vermelhas e um leve sorriso maroto que fixa o olhar em direção à figura feminina. São as únicas figuras humanas na pintura. Porém são contrastantes e representam os papéis do feminino e do masculino, da virilidade e da sensualidade, da vida e das relações sociais que a representação do tema da figura humana pode abarcar. A figura humana masculina contrasta com a figura do corpo feminino pelo tratamento de cor, vestimentas, entre outros elementos estéticos. O homem está vestido, roupa escura, frio, colocado à esquerda, virado de frente para o público e mais abaixo do eixo central da composição. Em contrapartida a mulher está nua, sua pele é clara e rosa, cor de pêssego suave, tons quentes, ela está de costas e ocupa o eixo central da composição.

Os corpos foram representados de acordo com os cânones acadêmicos de representação da figura humana e as partes do corpo feminino são perfeitas e bem elaboradas, buscando o ideal do corpo intacto, sem deformidades ou fragmentações. O tema e posição do corpo, nu e de costas, como em *Descanso do Modelo* de Almeida Jr., sempre foram muito explorados pela pintura clássica e acentuam a atmosfera de mistério e sensualidade de um ambiente como o de um atelier e suas modelos. Sobre esta obra, dispõe Coelho: “Em Almeida

Júnior, não é a vida que se vê, mas a carne: o corpo está mais que vivo sua sensualidade transparece e toma conta da cena pintada e do pintor.” (COELHO, 2000, p. 47).

Tais tendências aliadas à intolerância para com a arte oficial da então Academia Imperial de Belas Artes trazem novas possibilidades estilísticas aos artistas brasileiros, como aduz Migliaccio: “Os jovens Belmiro de Almeida, Aurélio Francisco de Figueiredo e Mello, Rodolfo Amoedo e o crítico Gonzaga Duque, encarnam um novo ideal inspirado no simbolismo francês.” (MIGLIACCIO, 2000, p. 41).

Dentro da temática da figura humana destaque para Rodolfo Amoedo (1857-1941) como acentua Motta: “Entusiasta da figura humana, a obra de Rodolfo Amoedo é quase toda a ela dedicada.” (MOTTA, 1979, p. 76). Sobre a obra *Estudo de mulher* (1884), [fig.14], que no mesmo ano de sua produção participa da Exposição Geral de Belas Artes no Rio de Janeiro, Chiarelli (2002) comenta a visão do crítico da Revista Ilustrada, que na época teria ficado impressionado com a obra.

Chiarelli relata sua percepção do fato no texto *Rodolfo Amoedo entre a Academia e a Academia*, do qual transcrevo aqui um excerto:

Das obras enviadas por Amoedo fica impressionadíssimo com a tela ‘Estudo de mulher’. Mesmo entusiasmado com o tênue abandono das regras acadêmica que percebe naqueles artistas, o crítico não consegue evitar ficar chocado com o forte erotismo que exala daquela tela de Amoedo. Parece que para ele o artista teria ido longe demais na maneira objetiva e ao mesmo tempo refinadamente sensual com que tratou a superfície da figura nua de mulher, emoldurada por elementos - sedas, peles, tapeçarias – tratados com igual sensualidade. De alguma maneira, pode-se dizer que Rodolfo Amoedo com tal obra inaugurava no Brasil o realismo burguês em pintura, corroendo os pintores idealizantes da Academia e – ironia – os pudores da própria crítica realista/naturalista. (CHIARELLI, 2002, p. 153).

Na obra *Estudo de Mulher* o tema é a figura humana. Trata-se de um corpo feminino, nu, representado de costas, deitado sobre uma cama confortável, num ambiente aconchegante e caloroso.



Figura 14 - Rodolfo Amoedo  
*Estudo de Mulher* (1884)  
 Óleo sobre tela  
 1,50 x 2,00 m

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

A figura da mulher está deitada sobre uma cama com enormes travesseiros bordados, uma colcha em tons de marrons, sienas e sépias. Os pés cruzados estão relaxados sobre uma colcha, com muitas dobras, dourada, brilhante, que contrasta com a pele suave da mulher, em tons de rosa e pêssego. O fundo no alto da tela lembra um papel de parede, decorado com flores e abaixo, na parte inferior da tela, no chão um tapete felpudo, de cor escura, de pele de animal aquece ainda mais a cena. A figura feminina, nua, foi representada por um desenho suave, sinuoso, que respeita o corpo intacto. O leque na mão da mulher, aberto, acentua as formas femininas, arredondadas, criando uma harmonia com as linhas sinuosas da cintura e das ancas. Sobre a obra, acima descrita, de Amoedo e o tratamento dado pelo artista brasileiro à figura humana cabe, por oportuno, citar um trecho da análise que Coelho faz da pintura:

[...] propôs um outro corpo que atrai o observador como um vórtice. Faz algo que os outros aqui mostrados não exploram: a proximidade entre o que interessa mostra o corpo da mulher, e as coisas que, envolvendo-a, acentuam, por metonímia, a sensação que se pretende mostrar. A colcha, magnífica como pintura, é sensivelmente mole, suave em suas dobras e recantos e faz a

ligação entre o corpo da mulher, quase tão branco quanto ela, e o tapete felpudo e escuro que a mão roça. E o travesseiro é um convite ao repouso. È um dia quente, como mostra o leque que se acabou de usar e a coberta rechaça pelo corpo – e o calor é a desculpa do pintor para fazer essa tela sensualíssima. (COELHO, 2000, p. 48).

Em 1907, influenciado pelas pesquisas de Paul Cézanne (1839-1906), pelos precursores do Cubismo (1908) assim como pela Arte Africana, o artista espanhol Pablo Picasso (1881-1973) pinta *Le Femmes d'Alger*<sup>12</sup> (1907), [fig.15], e realiza, segundo Argan (1992), a primeira ação de ruptura na História da Arte Moderna. Quando Picasso chegou a Paris, em 1901, demonstrou muito interesse pelas obras de Edgar Degas (1834-1917) e Toulouse-Lautrec (1864-1901) pelos aspectos plástico-gráficos de ambos, sobretudo, pela crítica social de Lautrec.

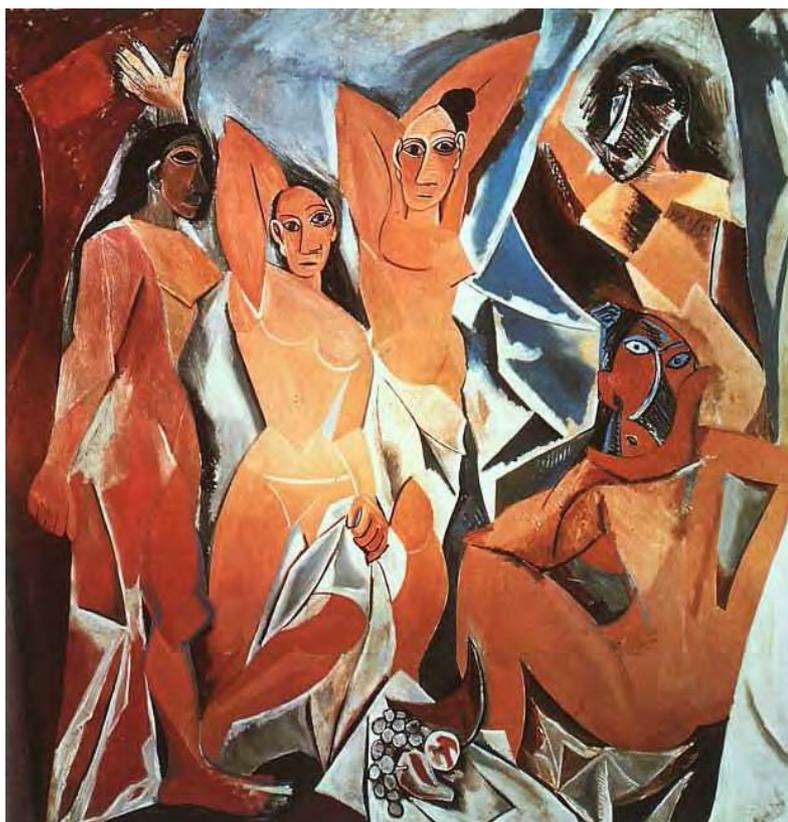


Figura 15 - Pablo Picasso  
*Le Femmes d'Alger* (1907)  
Óleo sobre tela  
2,44 x 2,33 m.  
Nova York, Museum of Modern Art.

<sup>12</sup> Sobre Picasso e *Le Femmes d'Alger*, ver também JANSON, 2001, p.953.

Picasso não se interessava pelas cores brilhantes do movimento impressionista e Cézanne ainda era um estranho. Por volta de 1905, Cézanne se torna conhecido e figura ilustre no cenário artístico parisiense. Picasso sensibilizado pela obra *As Grandes Banhistas* (1898-1905), em *Le Demoiselles d' Avignon* retoma a estrutura pesada e hispida das mulheres de Cézanne. Um tema inusitado de homens e mulheres banhando-se ao ar livre numa paisagem foi interpretado numa série de trabalhos de Cézanne, que apontaram para sua obsessão em associar as figuras e a paisagem num todo natural. Como atesta Swinglehurst sobre esta obra de Cézanne: “Ele mudou as proporções naturais de forma a satisfazer as necessidades da composição e fundir os planos simplificados dos corpos no espaço do quadro.” (SWINGLEHURST, 1996, p. 71).

O momento histórico é marcado pela crise da cultura européia, a qual se vê forçada a buscar novos valores para modelo fora da cultura européia. Influenciado pela escultura negra, Picasso se utiliza da estrutura plástica e formal da mesma e soluciona aparentemente a questão histórica. Não se trata de copiar a arte africana, mas de usá-la como referência para representar a contradição entre a situação européia que apresentava sinais de sufocamento imposto pela civilidade extrema, representada pela obra de Cézanne, como apontavam as críticas a Picasso, versus a barbárie encontrada nas obras de escultura africanas.

Conforme observa Argan (1992), as características formais de *Le Demoiselles d' Avignon* são a dureza expressionista; estendimento da cor em largas zonas lisas; linhas duras, cortantes, angulosas em planos sólidos e ângulos vivos que adquirem consistência volumétrica; o fundo se aproxima das figuras por ser dividido em inúmeros planos duros e agudos como estilhaços de vidros; o espaço é deformado e decomposto tal como as figuras.

Nesta tela, que tem como tema a figura humana composta de cinco mulheres, os corpos estão intactos. Todavia, o desenho das partes como braços, pernas e troncos é marcado por traços retos, angulosos que modificam a estrutura visual das figuras representadas e apontam à relação de Picasso para com as normas de representação. A parte não combina com o corpo representado intacto.

A figura humana de Picasso permanece intacta e representada mimeticamente, pois é reconhecível nestas imagens o tema da figura humana, entretanto, algumas das figuras têm em suas partes o desconforto da desproporcionalidade. O artista reconstrói o corpo por meio de uma combinação de partes e não pelo desenho de um inteiro composto de partes. Essa reconstrução do corpo intacto caracteriza a figura humana mimeticamente e é o aspecto que permite o seu reconhecimento como tal.

Algumas partes não se encaixam nos corpos, são deformadas e decompostas. Isso porque Picasso não está preocupado com a coerência estilística e harmônica do conjunto e sim com o que cada parte pode representar para a expressão plástica da pintura.

A respeito dessa despreocupação de Picasso com a harmonia do conjunto, aduz Argan: “A chamada coerência estilística, pela qual todas as partes de uma obra de arte formam uma totalidade harmônica é um preconceito a ser eliminado. Porque arte é vida e vida e realidade não são coerentes.” (ARGAN, 1992, p. 424).

Todavia, se Picasso concebia dessa forma a relação entre as partes compositivas do quadro, não é estranho pensar que as partes que compõem a figura humana também pudessem ser tratadas por ele dentro dessa concepção de conjunto, que não pressupunha coerência. As linhas retas e angulosas em detrimento às tradicionais linhas onduladas, curvas e suaves que, até então, nortearam o desenho de figura humana é outro elemento de ruptura.

Comparando com o desenho de Ingres que é sinuoso, delicado, deformado, mas idealizado; e o de Degas feito de linhas suaves, deformadas pelo movimento e pelos cortes fotográficos; o desenho de Picasso torna os músculos facetados, recortados por linhas bem demarcadas, ora contornadas de negro, ora de branco. Neste particular se distancia de Ingres, mas conversa muito com Degas.

Ocorre que em 1907 quando Picasso concebe *Le Femmes d'Alger* era a representação fauvista que estava em voga com suas cores brilhantes e temas como cidades costeiras e lugares reais ou imaginários e sua pintura não é nada parecida com isso. A obra *Le Femmes d'Alger* evoca diferentes tradições e ao mesmo tempo se destaca entre elas. Como a relação temática com as obras *Banho turco* (1893) de Ingres e uma das telas da série *Banhistas* de Cézanne relatada por Harrison, Frascina e Perry (1998).

Ambas foram expostas no Salão dos Independentes de 1907 provocando comparações inusitadas. Como a que aponta a obra de Ingres *Banho turco*, considerada síntese de todos seus estudos sobre o nu feminino, na qual aborda o tema erótico-romântico com mais realismo, como: “[...] legítima pela crítica, em contraste com a versão modernista do tema que é a representação sexualmente mais ambígua de um grupo de nus ao ‘ar livre’ da série de banhistas de Cézanne.” (HARRISON, FRASCINA e PERRY, 1998, p. 106).

A contradição da situação histórica é manifestada na tela *Le Femmes d'Alger* em diferentes aspectos formais, como na posição das figuras truncadas que não estão nem de perfil nem de frente; não possuem volume, pois o claro e escuro é muito suave gerando o

efeito de chapado dos planos; as cabeças são muito pequenas com relação aos corpos nas três figuras à esquerda e o uso das máscaras nos rostos das mulheres à direita, que detona a relação de proporção entre o corpo e os rostos.

Picasso abre caminho para o Cubismo Analítico (1908) que quebra a relação espaço-forma e revela uma continuidade absoluta entre o objeto e o espaço. Segundo Argan: “[...] a imagem parece esboçada, talhada, gravada no espaço, que se converte em matéria sólida [...]” (ARGAN, 1992, p. 680), ao mesmo tempo em que penetra na superfície da pintura.

Paralelamente movimentos como o Futurismo (1910), Dadaísmo (1914) e o Surrealismo (1917) por meio de seus pensamentos e manifestos geram novas tendências no tratamento da figura humana nas Artes Plásticas. Como o Futurismo que defende o movimento enquanto velocidade traduzida como uma força física que deforma os corpos até a fronteira de sua elasticidade, revelando como consequência o dinamismo invisível da causa<sup>13</sup>.

Em Marcel Duchamp (1887-1968), figura determinante para o Dadaísmo<sup>14</sup>, a mudança ocorre na estrutura do objeto. Na obra *Nu descendant un escalier no. 2* (1912), [fig.16], Duchamp desmembra o corpo humano, multiplica seus componentes, altera o tipo morfológico de seus órgãos internos e muda o sistema do seu funcionamento biológico para uma mecânica mais condizente com a sociedade moderna.

Neste sentido, afirma Argan: “Neste quadro, introduz um elemento cinético: uma figura nua que desce as escadas individualiza as sucessivas posições, e liga-as num complexo ritmo de formas.” (ARGAN, 1992, p. 438).

Quanto às características formais da figura humana na obra *Nu descendant un escalier no. 2*, os cânones de proporção que norteiam a representação clássica do tema não são seguidos por Duchamp, que está interessado em apresentar as alterações físicas que o corpo sofre no desenvolvimento de movimentos mecânicos como na sociedade atual.

As partes que integram o corpo também não são reconhecíveis. O que se observa é um emaranhado de linhas e formas, fragmentados, cuja composição visa à representação das alterações do movimento mecânico no corpo. Marcel Duchamp está preocupado com as deformações e com o movimento das formas do corpo. Para tanto apresenta a desconstrução total do padrão clássico de representação.

Não é possível fazer uma leitura da relação das partes com o todo. Na imagem pode-se observar que Duchamp, buscando ênfase para o movimento do corpo, prestigia os braços e as pernas. A representação da figura humana não é mimética, no sentido de imitar a figura

<sup>13</sup> ARGAN, 1992, p. 458.

<sup>14</sup> Sobre o Dadaísmo e Marcel Duchamp, ver também JANSON, 2001, p.969.

humana, mas como esclarece Argan na obra *Nu descendant un escalier no. 2*: “[...] o movimento é uma condição objetiva que dá ao objeto em movimento uma forma diferente da do objeto imóvel.” (ARGAN, 1992, p. 438).



Figura 16 - Marcel Duchamp  
*Nu Descendant un escalier no. 2* (1912-6)  
 Aquarela, tinta, lápis e pastel sobre papel fotográfico.  
 1,47 x 0,89 m  
 Philadelphia, Museum Of Art

Para Argan (1992) Duchamp e Picasso protagonizaram dois momentos importantes da Arte Moderna. Picasso, em 1907, quando pinta *Le Femmes d'Alger* e coloca em cheque a estética fauvista e Duchamp, em 1912-1913, com *Nu Descendant un Escalier no. 2* que detona o cubismo analítico: “Nesta data, Duchamp está em polêmica com o Cubismo analítico: recusa seu caráter estático, no qual reconhece um limite formalista.” (ARGAN, 1992, p. 438).

No cenário artístico brasileiro, entre os anos de 1920 e 1930, a obra de Ismael Nery (1900-1934), cuja temática abordada sempre fora a figura humana, merece destaque. Segundo Leite (1982) com relação ao tema da figura humana, Nery foi um clássico admirador

desde Tintoretto (1515-1549) e Rafael (1483-1520) à Marc Chagall (1887-1985), Marx Enerst (1891-1976) e Pablo Picasso (1881-1973).

A obra *A Moça com ramo de flores* (1929), [fig. 17] é da última fase do artista, surrealista, e surge de 1927 até o fim da vida do artista conforme aponta a crítica. Esta fase é marcada por figuras humanas que segundo Leite:

[...] flutuam no espaço enquanto as casas e as linhas do horizonte assumem as mais inesperadas posições. [...] imagens que se interpenetram ou se confundem, formas humanas que se decompõem ou se multiplicam [...] entes híbridos a meio caminha entre o masculino e o feminino [...]. (LEITE, 1982, p. 220).

Citado por Chiarelli, Mario de Andrade comenta este aspecto dual da presença do feminino e do masculino numa mesma figura na obra de Nery como a busca de “[...] *um tipo ideal representativo do ser humano*” (CHIARELLI, 2002, p. 51).



Figura 17 - Ismael Nery  
*A Moça com ramo de flores* (1929)  
Óleo sobre cartão  
0,61 x 0,50 m.  
Coleção Alberto Alves, São Paulo, SP.

Para esta pesquisa a figura humana de Nery é representativa na medida em que constrói uma imagem do corpo pautado nas regras de proporção, mas rompe com outro padrão de representação que é o do clássico feminino e masculino, conforme aduz Chiarelli: “[...] foi em seus desenhos, pinturas e aquarelas e, sobretudo, nos auto-retratos, nos retratos de sua mulher, Adalgisa Nery, e nos retratos onde ambos aparecem que se torna perfeitamente visível qual o ‘tipo ideal’ de Nery: o ser hermafrodita, unindo os opostos.” (CHIARELLI, 2002, p. 52).

A pintura *A Moça com ramo de flores* tem como tema a figura humana feminina. Trata-se da representação de um corpo de mulher, dos joelhos para cima, parcialmente vestido com um lingerie fino, transparente, sentado sobre um sofá vermelho. O corpo está intacto e as partes integram um conjunto harmonioso. Entretanto, o corte das pernas na altura dos joelhos reflete um corte fotográfico, cujo enquadramento da figura se fixa no centro da composição e estabelece a ocupação espacial. É um corpo representado parcialmente, já que as pernas e os pés da mulher não aparecem na pintura. Mas é concebido dentro dos cânones de proporção, pois as partes formam um todo perfeito.

As formas do corpo feminino são arredondadas, os seios circulares e a posição dos braços levemente dobrados para a esquerda e para a direita na parte superior da tela geram o efeito de expansão do corpo, significando uma atitude de liberdade. O corpo ocupa a maior área do espaço pictórico e se encontra no eixo central da composição, marcado pelos seios e pelas flores que uma das mãos segura e que foram posicionadas como uma flecha indicando para o órgão sexual feminino.

Para Ismael Nery o corpo é sinônimo de sensualidade, liberdade e ócio. Nery apresenta essa concepção do tema da figura humana na pintura *A Moça com ramo de flores* que na visão de Coelho é:

[...] um outro modo de representação do moderno: o corpo e a carne não são revelados em sua matéria sensível e, no entanto, a idéia de sensualidade chega ao observador pelo signo totalizante constituído pela posição do corpo (o exato oposto do corpo de Amoedo) pela peça de roupa leve, transparente e aberta, e pelas flores seguras na mão e que caem na direção do centro do prazer, em outra aproximação metonímica carregada de significados eróticos. (COELHO, 2000, p. 49).

De volta à Europa, a situação política era de ruptura diante da agressão fascista na Espanha, do rearmamento alemão e do golpe italiano na Etiópia. Culturalmente Paris organizava a grande Exposição Internacional consagrada ao trabalho, à paz e ao progresso. Cenário de contradição e tumulto onde Picasso ficara responsável pela decoração do Pavilhão Espanhol na mostra parisiense. Em abril de 1937, mediante a notícia de que os bombardeiros alemães atacaram a antiga cidade de Guernica, com o objetivo de semear o terror entre a população civil, Picasso pinta para o Pavilhão da República Espanhola na Exposição Internacional de Paris o mural *Guernica* (1937), [fig.18], em desagravo à atrocidade do massacre.

Com ênfase à carnificina que resultou o ataque, Picasso não pinta Guernica para descrever o acontecimento, nem tampouco, visa representar o fato com imagens literárias ou dramáticas que apelassem para o trágico. Sua meta foi trazer o delito à consciência por meio da forma, conforme nos aponta Argan:

O quadro não deve representar nem significar, mas desenvolver uma força de sugestão; a força não deve brotar do objeto ou do conteúdo (que todos sabem é a notícia do dia), e sim da forma. A forma é a expressão mais alta da civilização ocidental, herdeira da cultura clássica; a crise da forma é o sinal da crise da civilização. (ARGAN, 1992, p. 475).



Figura 18 - Pablo Picasso  
*Guernica* (1937)  
Têmpera sobre tela  
3,54 x 7,82 m.  
Madri. Casón del Bon Retiro.

Por isso, *Guernica*<sup>15</sup> é uma obra singular no tocante à representação da figura humana. Nesta obra Picasso utiliza o tema de corpos e pedaços de corpos, explorando a forma desconectada dos padrões clássicos e dos cânones de proporção e ainda compõe com estas formas uma imagem aquém dos padrões miméticos de representação de fatos históricos e dramáticos. As fragmentações encontradas nos aspectos formais da composição dos corpos representam o auge da negação dos cânones de proporção que nortearam durante muito tempo a representação do tema da figura humana. Tais cânones de fato foram muitas vezes idealizados, como pelos neoclássicos e Ingres, mas até então não tinham sido desestruturados ou ignorados como o foram por Picasso.

Este painel<sup>16</sup> pode ser considerado um exemplo de fragmentação do tema da figura humana e nele o artista explora as distorções, fragmentações e metamorfoses que dilaceram o corpo humano em partes. O clímax da criação de Picasso em *Guernica*, relevante para esta pesquisa, está no uso da figura como forma fragmentada e como elemento de ruptura com os padrões de representação da figura humana, exatamente como afirma Argan (1992). A forma intacta, inteira e herdeira da cultura clássica ocidental com a qual Picasso rompe supera a sua primeira ação de ruptura, iniciada na obra *Le Femmes d'Alger*, ainda dentro dos padrões miméticos de representação como já observei.

Como apresentei anteriormente o fragmento surge na pintura como um procedimento de pesquisa da figura humana, para se conhecer as partes constituintes de um corpo a ser representado intacto, e em *Guernica* o fragmento é ele mesmo a forma, o elemento inteiro.

Não há reconstrução, as partes permanecem como partes na obra e possuem valor de partes. O fragmento possui caráter de inteiro. Essa alteração na forma, inteiro-parte x parte-inteiro, pode ser relacionada com a crise da forma da qual fala Argan (1992) interpretada por ele como crise da civilização ocidental<sup>17</sup>. Aponto tal crise como uma crise de procedimentos, de modelos e crise da ciência, mais uma vez confirmada por Argan em sua argumentação sobre a crítica social e contra a linguagem cubista que Picasso imprime ao pintar *Guernica* da qual transcrevo aqui um trecho:

---

<sup>15</sup> Sobre *Guernica*, ver *Ibid.*, p.958.

<sup>16</sup> Sobre “*Guernica*” e seu caráter social, afirma ainda Argan: “A visão de *Guernica* é a visão da morte em ação; [...]”. Comparando com Géricault, Picasso não é um delator do fato e sim “[...] está dentro do fato, [...] está entre as vítimas”. ARGAN, 1992, p.476.

<sup>17</sup> Sobre *Guernica* e a crise da civilização ocidental, ver também Argan: “Com ele morre a arte, a civilização clássica, a arte e a civilização cuja meta era o conhecimento, a compreensão plena da natureza e da história.” ARGAN, loc. cit.

O que havia sido um novo modo de conhecer e representar uma ponte entre a arte e a ciência torna-se despedaçadamente violento, destruição e morte. Os instrumentos com que os nazistas exterminaram Guernica eram científicos; será científica a eliminação de milhões de homens nos campos de extermínio. E tudo isso não é exterior, e sim interior à lógica do capitalismo no poder. (ARGAN, 1992, p. 476).

Quanto à figura humana não há nenhum corpo intacto e representado dentro dos padrões clássicos de representação do tema, sobretudo, com relação aos cânones e a figura inteira. Os corpos são deformados, representados em partes, desconectados pela característica da composição fragmentária. Picasso sugere relação entre as partes, mas não mais harmonia entre as partes e as representa dessa forma. É um conjunto porque todas as imagens estão no mesmo espaço da pintura, mas que não contempla harmonia. Isso porque, como já disse Picasso não concorda com o fato de a Arte ter que apresentar o belo e a harmonia se a vida não é ela mesma só beleza ou harmonia, mas sim conflito e caos.

Por conseguinte, ocorre em sua obra uma organização espacial que não prevê relação de conjunto estabelecida dentro dos padrões clássicos de representação. Mas que propõe, sim, uma nova relação composicional, qual seja de formas e partes que estão juntas num mesmo espaço e que representem o caos e diversidade de valores da vida humana.

O espaço da pintura será o palco onde estas formas se relacionam e não se relacionam ao mesmo tempo. As posições das figuras e as direções para as quais muitas delas apontam gera uma relação entre elas, mas ao mesmo tempo são independentes se as isolarmos do todo. É o caso da mulher que segura uma criança nos braços à esquerda da pintura. Ela é representada dos joelhos para cima, parece vestir uma saia listrada e tem um dos seios a mostra. Seu longo pescoço e sua boca aberta para cima remetem nosso olhar para a cabeça do minotauro, porém as duas figuras não se tocam. Em relação oposta está a figura caída no chão, que tem um dos braços esticados a extrema esquerda e o outro no centro inferior da pintura, cuja cabeça tem a boca virada para o alto. Porém o corpo desta figura não se vê claramente porque seu tórax se confunde com o corpo do cavalo assim como suas pernas. As figuras ora se confundem com o fundo, ora são totalmente independentes.

Em direção ao centro e na parte superior da composição vê-se uma cabeça sem pescoço ou corpo, que olha em direção ao centro da tela onde está a cabeça de um cavalo e um olho grande com uma lâmpada em seu interior. Próxima a esta cabeça está um braço, esticado, segurando uma lamparina. Não fica claro se este braço pertence a esta cabeça.

Ambos os fragmentos podem ser interpretados como figura e fundo, relacionados ou não entre si. Porquanto, ainda em Argan, encontra-se uma colocação sobre os aspectos formais de *Guernica*: “[...] assisti-se neste quadro, a uma metamorfose não menos atordoante do que a que transformava as rosadas demoiselles em fetiches negros: a violência e a morte geometrizam, mecanizam os rostos e os membros das figuras.”. (ARGAN, 1992, p. 476).

Todo envolvimento político dos artistas se manifesta na forma de alterações nas tendências no meio artístico internacional nos anos de 1930. O que se nota é o surgimento de movimentos artísticos contrários aos regimes de força implantados na Europa como o comunismo na União Soviética, o fascismo na Espanha e na Itália e o nazismo na Alemanha. Movimentos marcados pela forte presença de uma arte realista que coloca em segundo plano a arte de especulação formal, prescrita no começo do século. Cabe, por oportuno, destacar a contextualização de Amaral sobre a situação da arte brasileira neste panorama:

Por vezes, a preocupação social que transparece nos trabalhos de nossos artistas pode ser breve, como no caso de Tarsila do Amaral e Lívio Abramo, único artista brasileiro a ser motivado pela Guerra Civil espanhola como tema, na segunda metade dos anos 30. Ou como, no que se refere à compaixão humana, sempre presente na obra de Lasar Segall, em particular sob a temática da evasão da Europa pelos peregrinos e do fantasma da Segunda Guerra Mundial. (AMARAL, 2003, p. 03).

O quadro *A Guerra* (1942), [fig. 19], de Lasar Segall (1891-1957) tem como tema a figura humana na forma de um grupo de soldados numa trincheira. O ano em que foi pintado o quadro é 1942, auge na Segunda Guerra Mundial, e o artista pinta com o propósito de apresentar os horrores da guerra. É um amontoado de corpos. Soldados mortos e feridos usam fardas e capacete. Um emaranhado de figuras, de corpos e partes de corpos, distribuídos por toda a composição e espaço pictórico.

Ao fundo, no último plano da pintura, uma paisagem com uma extensa planície. O céu está repleto de fumaça dos ataques e bombardeios. Na parte superior da tela, tanto a direita quanto à esquerda, algumas árvores sem folhas dão o sinal de destruição da natureza causada pela batalha.



Figura 19 - Lasar Segall  
*A Guerra* (1942)  
 Óleo sobre tela  
 18,5 x 27,0 m.  
 Museu de Arte de São Paulo, SP.

Quanto à figura humana, notam-se corpos inteiros e em pedaços, como na parte superior da tela à esquerda em que se encontra uma cabeça de perfil olhando para cima. Logo abaixo um pé e a parte de uma perna, uma mão, uma bota. Mais para a direita um corpo encostado no monte de soldados não tem a cabeça. É um corpo sem cabeça com o pescoço sangrando e, acima e abaixo deste corpo, notam-se duas cabeças sem corpo, degoladas. Na mesma direção deste corpo sem cabeça, no chão, está a parte de um braço e uma mão.

São corpos despedaçados, fragmentados, apresentados no máximo da degradação física, sagrando, jogados e amontoados, abandonados, após a carnificina da guerra.

Trata-se de um retrato fiel à cena da guerra e realista quanto ao tratamento do tema da figura humana. Assim como Géricault, Segall expõe o corpo em suas fragilidades. As partes do corpo expostas na obra *Guerra* representam a relação dialética entre a vida e a morte, protagonizada pela representação do corpo na Arte. A vida, na forma do corpo inteiro, belo, intacto e a morte, representada pelo corpo em fragmentos. É um realismo marcado pelos sofrimentos impostos aos homens pelas guerras modernas e pela relação cada vez mais concreta do homem para com o seu corpo.

Entre 1945 e 1950, de acordo com Argan: "[...] a decomposição cubista permanece como a grande descoberta do século, mas deve ser explosiva e não analítica, refletir no

rompimento da forma a imagem do real elaborada pela consciência dilacerada contraditória do homem do nosso tempo.” (ARGAN, 1992, p. 534).

Após a Segunda Guerra Mundial o centro da cultura artística mundial desloca-se de Paris para Nova York, dando início a um dos fenômenos mais grandiosos da História da Arte do século XX que fora a Arte Americana e o Expressionismo Abstrato ou conhecido também, como Pintura Gestual<sup>18</sup>. Os EUA recebem os artistas estrangeiros, mas imediatamente adaptam-os ao seu modo de vida. Todavia, mesmo adaptados ao modernismo e à forma de vida norte-americana alguns artistas não se dobram facilmente ao uso da arte não figurativa, que imperava no cenário artístico norte-americano no dizer expressivo de Chipp:

Mas foi a vigorosa escola nova-iorquina, surgida imediatamente após o término da Segunda Guerra Mundial, que emergiu como dominante, criando influências que gradualmente foram ganhando a Europa, invertendo assim a tradicional marcha da civilização rumo ao Ocidente. (CHIPP, 1996, p. 509).

Nesta conjuntura encontra-se o artista holandês William de Kooning<sup>19</sup> (1904) que chegou à América em 1926. Kooning foi um dos maiores expoentes do Expressionismo Abstrato, denominado *Action Painting* da Escola de Nova York, conforme aduz Greenberg: “De Kooning conquistou uma aceitação mais rápida e mais ampla neste país do que qualquer outro ‘expressionista abstrato’ originário [...]”. (GREENBERG, 1996, p. 219-220).

Da obra de Kooning o que interessa para o estudo sobre o tema da figura humana que aqui realizo é a série *Mulheres*. Segundo Argan (1992) nas obras desta série; inspirado na linguagem figurativa européia do expressionismo, áspera e violenta; Kooning exprime a angústia da condição humana, do estar no mundo.

Os fragmentos de figuração aliados a um gesto explosivo desintegram a realidade e esvaziam a imagem das características expressionistas de conteúdo, tema e comoções sociais. Como acrescenta Argan: “[...] sua pintura decididamente ‘informal’: como no fundo doloso de um poço descobre-se, com um arrepio de nojo, a carcaça que infectou suas águas”. (ARGAN, 1992, p. 528). Greenberg por sua vez se reporta à Kooning como um dos mais talentosos desenhistas e inventivo artista, cujo objetivo aparente é uma síntese da tradição e do modernismo, que lhe dera mais flexibilidade dentro do cânone projetual do cubismo tardio e afirma ainda:

---

<sup>18</sup> Ver JANSON, 2001, p. 973.

<sup>19</sup> Sobre W. de Kooning, ver depoimentos de conferências apresentadas pelo artista em 1950, em Nova York, como *O renascimento e a ordem*. CHIPP, 1996, p.564-565.

O método de sua selvageria continuou a ser quase antiquadamente, e ansiosamente, cubista sob a cor jogada e torturada, quando ele deixou a abstração por algum tempo para atacar a figura feminina com uma fúria mais explícita do que a que animou qualquer uma das violações da lógica fisionômica por Picasso. (GREENBERG, 1996, p. 220).

A obra *Mulher* (1949), [fig.20], tem como elemento principal uma figura feminina deformada com uma cabeça desproporcional ao corpo, menor. O pescoço é longo. Seu rosto está de perfil, deformado, a boca, enorme, está aberta, expondo os dentes. Possui o nariz grande, com as narinas expostas pela posição de perfil e o olho levemente fechado. Os cabelos na cor laranja, são longos, cobrem os ombros.



Figura 20 - William de Kooning  
*Mulher* (1949)  
Óleo, esmalte e carvão sobre tela.  
1,53 x 1,21 m.  
Hanover (Pens.), coleção Boris Leavitt.

O tórax e a região do abdômen foram representados na forma de um quadrado. Esta configuração amplia o corpo feminino, deixando os ombros largos e o abdômen expandido

por uma das nádegas, projetada para frente e no lado esquerdo do corpo. Os seios ora se parecem com os órgãos femininos, ora com peitos masculinos. O corpo na região inferior, as pernas e membros como as ancas e os quadris, são deformados por uma espécie de achatamento para que a figura se encaixe no espaço pictórico da tela. A figura é contornada por traços negros, finos em algumas regiões e mais largos nas áreas em que houve necessidade de estabelecer a impressão de volume, em traços e pinceladas ágeis. A pintura tem um aspecto violento e vigoroso, no tocante ao ritmo das pinceladas e na construção da figura feminina, retorcida, como que para caber na pintura.

Quanto à figura humana o corpo está representado intacto, mas o tratamento dado às partes não representa os modelos clássicos de representação da figura humana. A figura não é simétrica, sua posição de meio perfil expõe mais algumas partes do seu corpo em detrimento a outras.

A figura toda pode ser colocada dentro de um retângulo. No entanto, o corpo feminino na parte inferior, pode ser inserido num quadrado e a superior num estreito e fino retângulo. Este tratamento geométrico proporciona um desequilíbrio composicional no corpo e afasta a figura de Kooning das formas tradicionais de construção de figuras humanas, geralmente colocadas pelos cânones na forma de um retângulo cumprido na vertical, em pé. Nota-se que o pescoço está fora de eixo com relação às pernas, imprimindo à figura uma situação de deslocamento.

Com a Nova Figuração<sup>20</sup> o que fica em evidência não é a questão do reconhecimento ou não da figura do corpo. A nova imagem ressalta que ela não se resume somente neste caráter da representação da figura humana e sim no valor que se confere a ela.

Nesse contexto cito o artista inglês Francis Bacon (1909-1992) e a sua polêmica produção pictórica que, como aduz Argan: “[...] assinala o limite extremo da desvalorização, da degradação voluntária não apenas da figura, mas da pintura como arte da figuração.” (Argan, 1992, p. 559). Argan não concorda com a introdução de Bacon no movimento da Nova Figuração porque, segundo ele, é clara a intenção de desconstrução da imagem do corpo nas obras do artista e afirma: “[...] é absurdo falar em ‘nova figuração’ para a deliberada e atroz desfiguração de Bacon.” (Argan, 1992, p. 489). Bacon, que se apropria da figura humana para deformá-la e depreciá-la diante do público, é na concepção de Argan:

[...] último herdeiro do “sublime”, sublima, todavia não idealiza: por isso, o “sublime”, para ele, não é o super, e sim o subumano, não o sacro ou o divino,

---

<sup>20</sup> Sobre a Nova Figuração, ver ARGAN, 1992, p. 559.

e sim o demoníaco. [...] ele não acredita na eleição ou na salvação, mas na degradação e na queda da humanidade. (ARGAN, 1992, p. 488).

Todavia como há de se verificar Francis Bacon, considerado por Filho (2003) como um dos “clássicos da modernidade”, nomeou a figura humana como tema de suas pinturas por ter sido: “[...] influenciado pela figuras biomórficas de Picasso, distorceu ao limite o corpo humano. Reduziu-o a um amontoado de carne de açougue, [...]” (FILHO, 2003, p. 29).

A despeito do tema da figura humana na obra de Bacon e sua relação com Picasso, Ades traça as seguintes considerações:

[...] a fragmentação do corpo, a fusão dos corpos no ardor do desejo, sua tensão no auge das sensações, corpos revelados pelos raios-X ou despídos para o sacrifício [...]. Como o eram para Picasso, o corpo, sua carne e seus orifícios são o grande tema de Bacon, havendo diferenças e convergências significativas nas distorções [...]. (ADES, 1998, p. 408).

Na obra *Estudo para retrato no divã dobrado* (1963), [fig. 21], o tema da figura humana é abordada por Bacon na forma de um homem sentado numa poltrona azul com listras brancas.

Uma imagem distorcida do corpo masculino reconhecível como tal pela presença de um rosto e um tórax já que as mãos e os pés não estão representados nitidamente. A figura veste uma roupa, talvez uma camisa rosa, e a parte inferior do corpo, as pernas, estão nuas e receberam tratamento tonal de cinza escuro.

As deformações no corpo e no rosto dificultam a visualização das expressões físicas da figura. O rosto disforme tem as regiões de sombra coloridas de cinza e foi alongado no queixo, acentuando a deformidade do conjunto facial. Os olhos colocados na sombra interferem na expressão, assim como o nariz desproporcional. A figura está sentada de lado, não se observa suas mãos nem tampouco seus pés.

Está claro que Bacon não segue as regras de proporção da figura humana, entretanto, representa o corpo intacto. Sua intervenção na imagem do corpo é antes uma adequação à sua concepção de corpo e o que esta presença física representa para a sua concepção de vida.

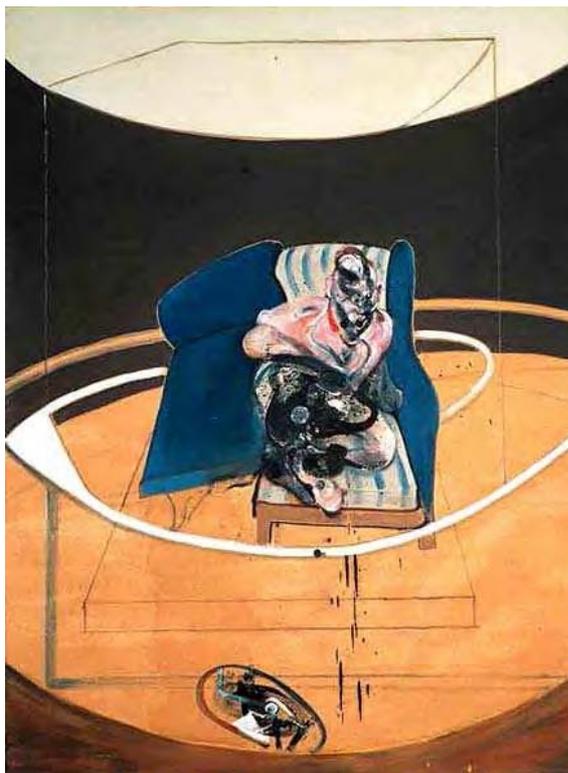


Figura 21 - Francis Bacon  
*Estudo para retrato no divã dobrado* (1963)  
 Óleo sobre tela  
 1,98 x 1,47 m.  
 Collection The Estate of Francis Bacon.

Degradação e sofrimento, um corpo concreto que não é idealizado pela beleza e sim pelo grotesco. Muito mais morte do que vida. O corpo é intacto, mas não inteiro, faltam-lhe os pés, parte dos braços e as mãos. Os tons escuros das pernas e parte do abdômen lembram ossos carbonizados, contrastantes com o tom rosado do peito e da parte superior da figura.

O fundo superior da tela em preto remete-se a parte inferior da figura que está no centro da composição. Ao mesmo tempo em que o laranja, na região inferior, remete para a figura posta sobre um aparato azul, tom complementar. Ambos os tons reforçam a composição principal que é o corpo e a poltrona, rosa e azul, aliás, as cores que tradicionalmente representam a corrente sanguínea. O ambiente de uma arena ou um palco sugere a vida e os seres humanos em cena, na constante luta para sustentar um corpo em vida, degradado, violentado, mas vivo.

Sendo assim, quanto à figura humana e a representação do tema não se observa relação com os ideais clássicos de beleza. Pelo contrário o que se nota é uma necessidade de romper com toda e qualquer idealização do corpo e mostrar suas verdades, suas deformidades, revelando-os como fantasmas aparentes na forma e no conteúdo da pintura. Nesta obra,

mesmo representando a figura intacta, algumas partes do corpo foram abstraídas por meio da deformação, o que mostra a desatenção de Bacon pelo corpo como um conjunto perfeito.

Portanto, Kooning elege a figura humana feminina para apresentar o conflito vivido pelos artistas contemporâneos no tocante à representação da figura do corpo humano e o uso dos cânones de proporção, ao passo que Francis Bacon prefere os corpos masculinos, na maioria de suas obras, para abordar o tema. Ademais, as posturas de Bacon e Kooning demonstram o quanto é significativo o ato e a atitude de desconstrução da figura humana para a História da Arte e para a história do tema, bem como para a história da pintura.

Por volta do ano de 1955 surge em Londres, na Inglaterra, a Pop Arte. Na ocasião as imagens veiculadas pelos meios de comunicação norte-americanos, recém chegados à Inglaterra, deflagraram o movimento artístico marcado pelo retorno ao figurativo e à representação do real. Em síntese, essa referência ao dia-a-dia e às vivências humanas se fixou na crítica às imagens e produtos de comércio como ilustrações de revistas, fotografias veiculadas pelos jornais, objetos e móveis produzidos em série, alimentos e roupas destinados à sociedade de consumo<sup>21</sup>. Portanto, cabe registrar que segundo Chiarelli: “Esse processo pode ser acompanhado mediante certas tendências surgidas e/ou desenvolvidas nos Estados Unidos e depois internacionalizadas.” (CHIARELLI, 2002, p. 121). Em comentário a arte deste período, pós Segunda Guerra Mundial, esclarece ainda Chiarelli que:

É possível caracterizar uma parte significativa da produção artística internacional desde o final da II Grande Guerra pelo progressivo afastamento da subjetividade e da expressão do eu do artista, rumo a uma persistente apropriação de uma lógica produtiva artificial e anônima, típica das sociedades industriais e pós-industriais, e a seus signos mais evidentes. (CHIARELLI, 2002, p. 121).

Na Europa a Pop Arte fazia alusão à não criatividade da sociedade de massa, ao passo que nos Estados Unidos os artistas da Pop criticavam imagens de cinema, celebridades fabricadas pela mídia, produtos de desejo dos norte-americanos, como eletrodomésticos e carros dos anos de 1930. Todo esse movimento causado pela Pop Arte dividiu opiniões a respeito de sua originalidade. Na Alemanha a Pop Arte envolveu inclusive as esferas do político e do social como sustenta Lobo: “Na Alemanha a Arte Pop tem intenção crítica, como o Expressionismo invade os domínios do social e político.” (LOBO, 1981, p. 184).

---

<sup>21</sup> Sobre os aspectos popular e não-intelectual da Pop Arte, ver JANSON, 2001, p. 983.

Soma-se a esses fatos a presença de Andy Warhol (1930-1987), um dos idealizadores da Pop Arte que explorou o tema da figura humana por meio de fragmentos de corpos como torsos e pés. A esse respeito, alude King sobre a predileção do artista:

Ao rever as imagens de Warhol do corpo humano, tem-se a impressão de que o artista preferia focalizar partes ou fragmentos, como as cabeças, torsos, pênis ou pés. Os retratos, pelos quais se interessou durante toda sua carreira, e os Torsos, uma grande série de pinturas criadas em 1977, são as mais completas realizações destas visões parciais. (KING, 1996, p. 42).

Com efeito, convém evidenciar que a representação da figura humana na obra de Warhol ultrapassa os aspectos estéticos e formais do tema, para discutir valores simbólicos imprimidos na imagem corporal, como a sensualidade e o erotismo do corpo humano. Essa constatação é feita por King ao comparar “os retratos e os nus, assuntos tradicionais de Andy Warhol” (KING, 1996, p. 42), onde sustenta:

A técnica artística empregada distingue claramente os Torsos de Warhol da pornografia, mas há um conteúdo significativamente sexual em sua arte. Warhol olha o nu de uma maneira franca, estendendo os limites com o seu enfoque direto nos elementos essenciais dos corpos masculinos e femininos. (KING, 1996, p. 42).

No tocante à representação da figura humana e suas relações com os cânones de proporção, Warhol trata a figura com proporção, porém, não representa o corpo inteiro.

Não importa o corpo todo, mas somente o pedaço que se relaciona com a sexualidade ou com os propósitos do artista para com aquela imagem. Em virtude do que foi mencionado King acrescenta:

Para criar sua interpretação contemporânea, carregada de sexo, do nu clássico ideal, Warhol começou por selecionar os próprios modelos. Para as pinturas da série Torso, escolheu representações perfeitas do ideal do corpo masculino da década de 70: homens com massa e musculatura bem definidas, rijos, de nádegas arredondadas e pênis grandes. É interessante notar que, enquanto a seleção destas imagens foi feita em função da escolha da ênfase dada por

Warhol, ela também serve para eliminar rostos que podem não ser tão bonitos quantos os corpos. (KING, 1996, p. 52).

Quanto à relação dialética entre a figura humana inteira, o todo versus a parte, os fragmentos dos corpos e como as obras de Warhol contribuem para a construção da historiografia do tema, basta observar que nelas a parte, o fragmento, possui valor de inteiro. O fragmento se evidencia, conforme constatamos nas palavras de King: “De uma maneira, ele tornou os Torsos objetos sexuais textuais por cortar as figuras e focar a genitália e as nádegas, deixando de lado a cabeça e a maior parte do restante do corpo.” (KING, 1996, p. 42).

Warhol confere à parte, aos fragmentos, o mesmo tratamento dado pelos Neoclássicos e Românticos ao corpo inteiro e intacto. O artista pop olha para as partes do corpo com olhar idealizador, buscando nas partes a beleza das formas que antes era perseguida pelos artistas no corpo inteiro. Todavia, é uma beleza não mais divinizada, mas erotizada pelo olhar pop de um homem-artista da sociedade de massa, que persegue o sucesso e tem na exposição do corpo e da imagem da figura humana uma obsessão. Por fim, ainda em King cabe ressaltar, segundo a autora, as relações que Warhol estabeleceu em sua obra para com a arte tradicional e a representação do tema da figura humana:

Como os seus retratos, os Torsos de Warhol têm suas raízes tanto no histórico quanto no contemporâneo, nas metáforas populares e na sensibilidade. Os Torsos, com seus corpos bem definidos, sem cabeças nem pernas, em descanso e em movimento, ecoam fragmentos da antiguidade. O nome que o artista deu para estas pinturas é significativo neste contexto, porque ‘torso’ é um termo da Arte histórica tradicional. Mas Warhol definiu o termo livremente, enfocando em segmentos do corpo de tamanhos diferentes, desde os ombros até os joelhos, ressaltando a genitália, as nádegas, e o físico de suas figuras. (KING, 1996, p. 47).

Nas obras de Warhol escolhidas para esta pesquisa *Torso* (1977), [fig. 22], e *Torsos* (1977), [fig. 23], observa-se no tema da figura humana, dois torsos em duas diferentes abordagens.

No primeiro trabalho, *Torso* (1977) trata-se da imagem de uma mulher de frente, num corte que prestigia o órgão sexual feminino, seu umbigo e parte de suas pernas. E em *Torsos* (1977) uma imagem serial de um corpo de costas repetido cinco vezes, uma ao lado da outra

na horizontal, do qual se vêem as ancas, uma parte de suas nádegas, quadris e cintura.

Conforme aduzido anteriormente, Kooning preferiu as mulheres e Bacon à figura masculina para abordar a temática da figura humana. Porém Warhol acerca-se de ambos os sexos em suas séries, conforme observa King: “Embora todos os retratos e nus de Warhol representem um certo grau de idealização pode-se dizer que as mulheres representam o máximo nos retratos e os homens são o ponto alto dos Torsos.” (KING, 1996, p. 53).



Figura 22 - Andy Warhol  
*Torso* (1977)  
 Tinta sintética polímera e serigrafia sobre tela  
 81,5 x 66 cm  
 The Andy Warhol Foundation Collection.

Quanto às imagens repetidas de Warhol, como as pinturas de Marilyn Monroe, as latas de sopa ou as imagens multiplicadas de carros batidos e dos órgãos sexuais masculinos, como na série de Torsos acima, Coelho acrescenta: “[...] na sociedade de massa e do consumo, a unidade, o singular, não tem vez. O sentido só parece formar-se quando a unidade é repetida – quando não há mais unidade”. (COELHO, 1999, p. 108).

Tal esclarecimento sobre o contexto que Warhol produziu suas obras, cuja forma fragmentada e a repetição destas partes, lado a lado, são os aspectos formais que mais se destacam em suas composições, coincide com o fortalecimento do fragmento enquanto imagem capaz de representar o objeto como um todo.



Figura 23 - Andy Warhol  
*Torsos* (1977)  
 Tinta sintética polímera e  
 Serigrafia sobre tela  
 1,28 m x 4,95 m  
 The Andy Warhol Museum, Pittsburgh.

Cabe por oportuno, destacar um comentário de Chiarelli sobre a Arte Pop deste período que se destaca por apresentar o caráter serial, a impessoalidade das figuras e a nítida intenção de Warhol de tornar tais imagens ícones e não apenas representações do tema da figura humana:

O uso de elementos modulares, o caráter serial e a impessoalidade de peças e imagens transformadas em ícones são a marca registrada dessas produções [...] A abstração pós-pictórica, a pop art, a minimal (e seus herdeiros mais recentes) possuem como ponto em comum justamente a apropriação de uma lógica serial e modular. (CHIARELLI, 2002, p. 121).

No tocante ao estudo do tema da figura humana nas obras de pintura brasileiras deste contexto histórico, optei pela análise da obra *Dois Figuras* (1965), [fig.24], do artista plástico Carlos Vergara (1941). Nesta obra se observam algumas das características estéticas do período, como a criação de ícones e a presença de uma figuração muito peculiar do artista.

O artista interessado em aprofundar sua busca formal pinta, sobretudo nos anos de 1960 e 1970, temas como palmeiras, bananeiras e índios.

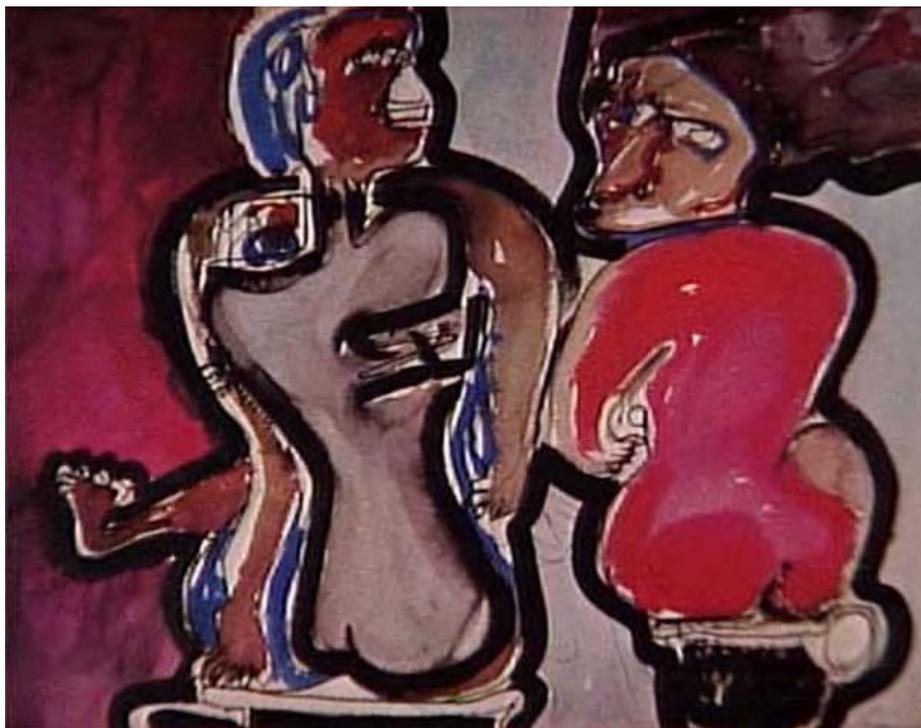


Figura 24 - Carlos Vergara  
*Duas Figuras* (1985)  
 Nanquim e guache  
 49 x 65 cm  
 Coleção Gilberto Chateaubriand, São Paulo, SP.

Contudo na obra *Duas Figuras*, cuja temática é a figura humana, encontram-se alguns elementos como as cores e o tratamento das figuras, deformadas e retorcidas que o relacionam com artistas como Iberê Camargo, como analisa Pontual:

A afirmação inicial do trabalho de Carlos Vergara prova o quanto 1964 foi divisor de águas na sociedade e na arte brasileiras. Como o mestre (Iberê Camargo) refletia-se na disposição de dissolver a figura em constelações tanto nebulosas quanto emblemáticas, no fio de prumo abstrato. (PONTUAL 1987, s/p.).

Sobre sua importância para o âmbito artístico nacional expõe Araújo: “[...] Vergara se revela um pintor à procura de uma brasilidade reconhecível no que poderia haver de mais brasileiro, [...] a cor da terra [...] constrói uma impressionante gama de cores terrosas que acrescenta uma notável dose de dramaticidade [...]” (ARAÚJO, 1999, p. 03).

A pintura *Duas Figuras* apresenta o tema da figura humana, retratado pela presença de dois corpos, duas figuras sentadas de costas. Destes corpos são vistas as ancas, as costas e os rostos de meio perfil. Um está olhando para o outro. O da esquerda parece um homem, tem

cabelos curtos, seu corpo é maior, sugere masculinidade, aliado a alguns toques de cor azul, indicando uma roupa na cor comumente relacionada à figura masculina. O corpo da direita, todo colorido de rosa e vermelho, cores comumente relacionadas ao feminino, tem cabelos longos e feições mais femininas, como um nariz mais alongado e o olhar mais acentuado. Ambos parecem estar com as pernas cruzadas, como sugere a figura da esquerda da qual vemos um de seus pés à esquerda e abaixo da pintura.

As figuras, aparentemente, estão nuas, pois não há sinal de vestimentas, como um cós de calça ou uma gola de camisa, a não ser o tratamento tonal que diferencia um corpo do outro e não se caracterizam como tons de pele humana. Os corpos não seguem os cânones de representação da figura humana observado, sobretudo, pela deformação e desproporção dos corpos para com as partes, como o tamanho das cabeças. A cabeça do corpo da esquerda é mais proporcional à figura, do que a cabeça do corpo da direita, bem maior com relação ao corpo inteiro. São corpos disformes, acentuados na cintura e nas ancas. A posição, sentados e de costas, não aparenta desconforto, mas os corpos torcidos foram elaborados para representar figuras inteiras. No conjunto, as formas dos corpos são sinuosas e os rostos são os mais deformados, como o da figura da direita que possui um nariz enorme os olhos abertos fixos na figura esquerda.

A pintura na década de 1980 é marcada por rápidas transformações, pelo ressurgimento de centros artísticos tradicionais na Europa e regionais localizados na América. O futuro da Arte não é claro e são inúmeras as alternativas de estilos e linguagens artísticas, sem apontar conclusões definitivas. Os primeiros sinais dessa indefinição surgem nos anos de 1970, identificado pelo uso dos prefixos “neos” (JANSON, 2001) entre outros fatores para descrever as tendências atuais, como descreve Janson: “A arte dos anos 80 tem simplesmente sido designada como pós-moderna, o que é incongruente: a modernidade nunca pode ser ultrapassada, porque significa meramente o que é contemporâneo.” (JANSON, 2001, p. 1000).

Não obstante, durante os anos de 1980 o crítico italiano Bonito Oliva formulou uma teoria sobre a pintura deste período a partir da produção pictórica italiana. As considerações de Oliva receberam tão amplo e rápido destaque que passaram a ser referência para outras tendências internacionais.

Em 1981 Oliva publicou na Revista Flash Art um artigo em que anunciava o tema de seu livro, lançado um ano após esta publicação, sob o título de *Transavantgarde International*. Neste livro Oliva apresenta o que ele caracteriza como Nova Imagem com

características como ecletismo, atemporalidade, fragmentação, neutralidade e as relações de mercado, bem como o retorno à pintura.

Nesse viés a característica da fragmentação, de certa maneira conectada ao aspecto do ecletismo na teoria de Oliva, pois o autor a define como decorrência do ato de revisitar imagens do passado em todas as direções temporais e genealógicas, possui especial interesse para esta pesquisa e é assim determinada por Oliva: “Trabalhar em fragmentos significa preferir as vibrações da sensibilidade ao conteúdo ideológico monolítico. Essas vibrações são necessariamente descontínuas [...] Os fragmentos são sintomas de um êxtase de dissociação. São signos de um desejo de mutações contínuas.” (OLIVA, 1981, p. 38). Para tanto esclarece ainda Oliva que o fragmentário pode ocorrer numa obra de arte tanto no plano formal quanto no temático.

A crise da Arte do século XX é marcada pelo ecletismo generalizado, variedade inquietante de estilos e por obras que refletem causas e preocupações individuais. (JANSON, 2001).

No cenário nacional encontra-se a produção pictórica de Iberê Camargo (1914-1994) e a sua concepção marcante do tema da figura humana. A despeito da Arte Brasileira deste período e a obra de Iberê cabe destacar as palavras de Coelho sobre ambos:

A Arte brasileira do século XX teve muitos casos (talvez os mais numerosos, no conjunto dessa arte) de adesão a gestos intelectuais, a gestos puramente artísticos – quase digo: a gestos encerrados em si mesmos. [...] um sinal recorrente de uma certa facilidade, imaturidade ou ligeireza dessa arte, que o observador pode ver ultrapassado na política de artistas como Iberê. A juventude de uma arte, que quase sempre dialoga com o estoque inerte de idéias do mundo, [...] tão atraente e significativa quanto uma outra fase dessa mesma arte que se permite, e pode mantê-la, uma conversa mais próxima com a vida. (COELHO, 2003, p. 73).

O tema da figura humana na obra de Iberê Camargo pode observada em suas séries *Os Ciclistas* e *As Idiotas*, imagens que permaneceram em suas composições pictóricas até o fim de sua vida. A despeito da presença do tema da figura humana na obra do artista, observa-se que paulatinamente ela se torna o centro da cena das pinturas de Iberê, por meio de personagens solitários, sombrios e disformes. Em comentário crítico sobre as pinturas de figura humana de Iberê, o crítico de arte Ronaldo Brito afirma: “[...] as últimas telas de Iberê

Camargo assustam e encantam ao mesmo tempo a sobriedade terrível com que põem em evidência o drama do sujeito moderno [...]” (BRITO, 1994, p. 17).

A maioria das figuras representadas por Iberê tem um aspecto sombrio, são escuras, cadavéricas, porém muito expressivas como na obra *Ciclistas* (1991), [fig. 25]. Os corpos quase sempre nus são disformes, parecem esqueletos. Em nada reproduzem uma preocupação com os cânones de proporção ou com a tradição clássica do tema. Pelo contrário, a figura humana na pintura de Iberê Camargo se transforma no espelho de personagens mórbidos e assustadores. Os rostos têm olhares perdidos e um aspecto de horror sustentado pela feiúra dos corpos. Estas figuras são representações da vida na forma do corpo humano, o corpo físico, que sofre as dores da existência para além de sua condição física, nas dores da alma.



Figura 25 - Iberê Camargo  
*Ciclistas* (1991)  
Óleo sobre tela  
200 x 155 cm

Coleção Maria Camargo, Fundação Iberê Camargo.

As características formais da pintura de figura humana deste artista são: a desproporção dos corpos e a falta de acabamento das partes, como rostos, braços, pernas e pés. Os troncos são grandes, mas as pernas curtas e os braços deformados, concluídos por

mãos estilizadas e sem arremates. O pescoço e a cabeça são levemente maiores que o corpo, sem cabelo e os rostos, cadavéricos, são quase sempre carregados de expressões de mistério. As figuras são representadas intactas, nas quais as partes que constituem os corpos foram elaboradas visando o corpo como um todo. Entretanto, elas não são idealizadas e representadas por um ideal de beleza tradicional, mas sim pela visão de um artista sobre a solidão, o medo da morte, a ação irônica do tempo.

Enfim, com estes propósitos Iberê apresenta a figura humana por meio de corpos desfigurados, grosseiros e abandonados, sem acabamento, que intrigam e causam repulsa ao mesmo tempo em que convocam o observador para os sentimentos e o sofrimento do corpo humano. A respeito da relação de Iberê com outros movimentos artísticos, como o Expressionismo a exemplo, Naves adverte:

O que dizer do expressionismo paradoxal de Iberê Camargo? Por certo, não é somente o desencanto com a realidade e suas exigências que o oprime; não é do confronto entre uma subjetividade tolhida e uma existência avara que nasce o seu drama. (NAVES, 1996, p. 22).

Contudo, as pinturas de figura humana de Iberê Camargo se relacionam esteticamente e simbolicamente com a obra de Francis Bacon e Willem de Kooning. Aproxima-se de Bacon e de suas imagens retorcidas, as quais representam o subumano e o demoníaco como condição humana e de Kooning, cujo gesto expressionista é um gesto explosivo que desintegra a realidade e deforma os corpos. Tais aproximações da obra de Iberê para com outros artistas, que impregnaram a temática da figura humana com o grotesco e o subumano, são confirmadas por Coelho:

A pintura de Iberê é das que atribuem à arte feita no Brasil um dos tons mais fortes da grande arte contemporânea: o da arte trágica deslizando na direção da arte de reverberação metafísica. Seus interlocutores privilegiados no exterior são artistas como Anselm Kiefer, o Gerhard Richard das várias telas em preto e branco, Francis Bacon. Pela forma, mais os alemães do que o inglês. No conteúdo e na matéria, os três: um mesmo eixo emocional da discussão contemporânea. (COELHO, 2003, p. 73).

No viés contrário à Arte Pop, que de acordo com Malpas foi uma tendência artística “[...] seduzida pelas superfícies brilhantes das propagandas das revistas e pela novidade da

fotografia colorida [...]” (MALPAS, 2000, p. 57) e ainda na qual os artistas retrataram a figura humana usando fragmentos de corpos, como se nota nas pinturas de Andy Warhol, encontram-se os artistas realistas britânicos. Um grupo que oferece um tratamento diferenciado à figura humana, caracterizado, sobretudo pela representação dos corpos inteiros, porém não menos repletos de valores e conotações sociais.

Refiro-me a Lucian Freud (1922) e suas pinturas figurativas, cujo tema principal é o corpo nu. As pinturas de figura humana de Freud atentam para aspectos realistas do corpo humano. O artista usa do realismo e das técnicas pictóricas do mesmo, para dar ênfase às dobras, às formas e as cores da pele humana e dos órgãos sexuais de figuras humanas, somado às posições desconfortáveis e composições inusitadas. Apesar de Lucian Freud e sua abordagem do tema da figura humana, aduz Malpas:

O resultado é uma tensão que emerge da investigação quase médica da superfície dos corpos, e de uma pintura que não exclui qualquer tonalidade, matiz ou resíduo indesejável, e, contudo jamais impõe às figuras uma dissolução de sua forma humana, como pode ocorrer em Francis Bacon com sua busca pela ‘brutalidade do fato’. (MALPAS, 2000, p. 58).

O tema do quadro de Lucian Freud, intitulado *Encostada nos trapos* (1988-1989), [fig.26], é a figura humana, a imagem de um corpo feminino encostada sobre tecidos e está nu. Tem as pernas retas, estiradas, e os pés firmes no chão, para fora dos tecidos. O tronco é sinuoso e tem as curvas femininas bem demarcadas. O braço direito está ao lado do corpo, ao passo que o da esquerda, acima dos ombros, forma um ângulo que o posiciona para longe do mesmo. A cabeça da figura cai sobre seu braço esquerdo e vê-se o rosto da mulher de perfil. O corpo nu contrasta com os tecidos, em enorme quantidade, sobre os quais ele se encontra encostado. As dobras suaves da pele da mulher se relacionam com as dobras acentuadas dos tecidos que, em alguns pontos da composição, recebe tratamento tonal muito próximo aos da pele humana. Isso também se observa em determinadas áreas de sombra da pele feminina onde são usadas nuances de cinza, comuns à cor acinzentada dos tecidos.

Tais relações entre o corpo e os tecidos podem ser interpretadas como uma alusão à roupa e ao corpo humano. Um corpo nu representado com toda naturalidade como que despido dos “trapos”, que podem significar as regras sociais, as convenções de representação, enfim, a pele, o corpo versus a roupa, as convenções. É um corpo representado intacto. Não possui deformações ou fragmentações que gerem rupturas diretas com os cânones de

representação. Trata-se de um exercício mimético da forma que apresenta uma figura humana natural, repleta de significações, não mais idealizada. É um corpo inteiro, porém mais real, verdadeiro, mais próximo daquele que se pode tocar, porém continua sendo uma representação, uma interpretação e a visão de um artista.

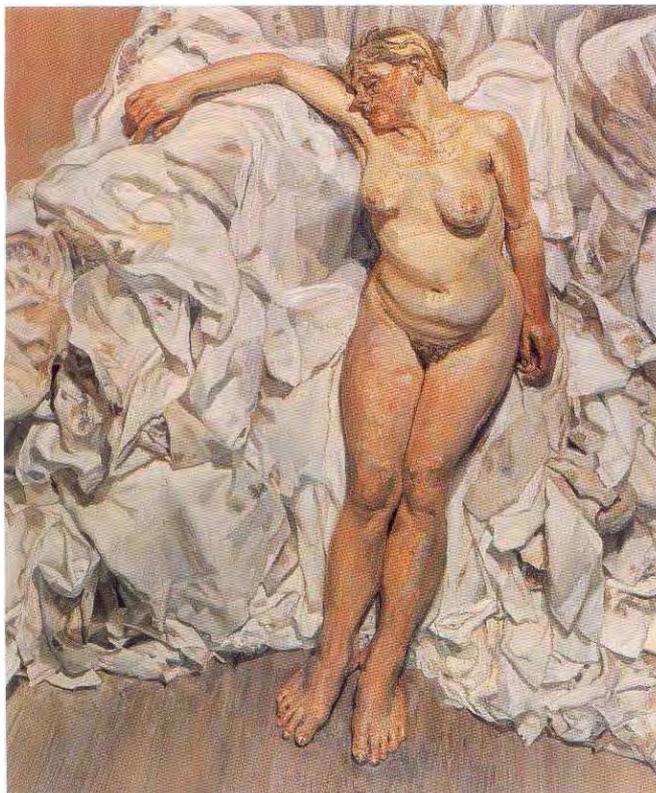


Figura 26 - Lucian Freud  
*Encostada nos trapos* (1988-89)  
Óleo sobre tela  
1,68 x 1,38 m.  
National Art Collections Fund, Tate Gallery.

O realismo de Lucian Freud resgata, com as devidas proporções, alguns dos objetivos de Géricault com relação à fragilidade do corpo, mostrados por meio de aspectos formais e estéticos que escancaram com o visceral e o orgânico da materialidade desse corpo. Freud demonstra que não é necessário fragmentar o corpo ou mostrar suas vísceras, como o fez Lasar Segall e o próprio Géricault, para mostrar a fragilidade e o sensível da figura humana.

Como Lucian Freud apresenta uma averiguação precisa do corpo humano, contudo sem anular a forma da figura, Jenny Saville (1970) aborda o tema da figura humana de uma maneira que a aproxima da morbidez de Francis Bacon e Iberê Camargo. Porém, Saville se distancia deles e ultrapassa Lucian Freud no tratamento estético, que é realista e mordaz.

Na obra *Marcada a ferro* (1992), [fig.27], o tema é a figura humana. Uma mulher nua, obesa, representada até os quadris. A perspectiva com vista de baixo, olho de minhoca na linguagem artística, deforma o que se vê tornando tudo maior.



Figura 27 - Jenny Saville  
*Marcada a Ferro* (1992)  
Óleo sobre tela  
2,13 x 1,82 m  
Saatchi Collection, Londres.

Observe que o enquadramento permite notar que a figura está sendo observada de baixo para cima. Esse ajuste é que torna a parte inferior do corpo e a região do tórax maiores que os ombros e a cabeça da mulher inclinada para a esquerda, cortada na testa, quase não coube na tela. Outra característica do enquadramento nesta pintura é que ele aproxima o corpo representado, como um zoom fotográfico. O corpo toma todo o espaço da tela, entretanto, esta aproximação é que causa estranheza, porque aumenta a escala de proporção das partes do corpo e gera um mal estar e uma sensação de sufocamento. As mãos, o abdômen e os seios são muito maiores que os ombros e a cabeça da figura proporcionalmente.

O tratamento tonal dado à pele é realista, buscando enfatizar as nuances da pele, mas muito mais as carnes e as gorduras do corpo. Isso se reflete no comportamento da modelo que aperta o abdômen, com uma das suas mãos, e põe à mostra a gordura do próprio físico bem como as gorduras da barriga e abaixo do seio, a esquerda do quadro.

A respeito da pintura realista de Saville e suas relações com os trabalhos de Lucian Freud, aduz Malpas: “[...] pinturas que sugeriam a idéia de um Lucian Freud através de espelhos convexos: distorções cuidadosamente planejadas dilatavam partes dos torsos.” (MALPAS, 2000, p. 74).

Nas obras de Saville além do tratamento realista dado à pele dos corpos, outro procedimento sobre este elemento físico a distingue de Lucian Freud. Trata-se da inscrição de palavras feitas com pincel sobre a tinta molhada, por cima do corpo representado na tela, como se fosse uma tatuagem. Malpas comenta a despeito deste efeito pictórico na obra *Marcada a ferro* de Saville: “Essa técnica é estranhamente mutiladora e insinua que a simples pintura do corpo parece não ser suficiente (como é para Freud).” (MALPAS, 2000, p. 74).

Em virtude do que foi mencionado, têm-se como resultado uma série de pinturas cuja característica da representação do tema da figura humana advém de um interesse pelo corpo e pelas partes do corpo em suas deformidades e mutilações reais, como a obesidade, tatuagens e problemas de nascença. Neste sentido trata-se da representação do corpo, mesmo que inteiro, pelo viés do fragmento, ou seja, por uma preocupação muito mais presente pelas partes e elementos que compõem o corpo, como o fora no Neoclassicismo.

O que se busca agora é um todo real, no sentido mais restrito do termo. O que se pretende é um corpo impregnado de referências reais como a gordura e as inscrições de palavras. Um corpo relacionado, sobretudo, com o corpo social.

De igual forma a obra da artista plástica brasileira Adriana Varejão (1964) visa um questionamento sobre o corpo e questões sociais, porém no âmbito da identidade nacional e do processo de colonização vivido pelo Brasil. Toda essa bagagem que carrega o corpo humano, o corpo brasileiro, em detrimento à herança barroca européia, que a artista questiona por meio do tratamento estético da figura humana. O aspecto físico dos corpos representados, quase sempre partidos, é de fragmentos e em decomposição, tendo as vísceras e o sangue à mostra, conforme aduz Chaimovich:

Misturando pintura e objetos, expunha vísceras, extirpações e sangue ao lado de azulejos, tatuagens e porcelana. A herança estética do Brasil era assim apresentada como resultante de um processo de dominação, em que a nós cabia o papel de vítima. (CHAIMOVICH, 2000, Caderno Especial 2).

A despeito do impacto de algumas obras de Varejão, cabe ressaltar que para a artista suas imagens repletas de sangue e entranhas se remetem à estética barroca e à violência do colonialismo, como na obra *Azul Branca em Carne* (2002), [fig. 28].



Figura 28 - Adriana Varejão  
*Azul Branca em Carne* (2002)  
Óleo sobre tela  
270x 200x 40 cm  
Collection Fondation Cartier pour l'art Contemporain, Paris.

As obras de Adriana Varejão causam ao mesmo tempo aversão e fascinação. Sentimentos e sensações despertados por suas obras pelo uso de nacos de carne e cortes profundos na tela. Entretanto, segundo a própria artista, quando pinta não pensa em trazer à tona nenhum destes sentimentos<sup>22</sup>. Sua pesquisa se fixa nos aspectos estéticos e formais destes elementos, conforme relata Adriana Varejão numa entrevista à Weiss que cita: “Não penso em causar nada quando estou fazendo meus trabalhos. [...] Não vejo carne como algo mórbido. [...] É a visualidade desse material que me interessa.” (WEISS, 2000, p. D13).

---

<sup>22</sup> A artista em vários depoimentos sobre suas obras esclarece que se preocupa com os aspectos formais e estéticos das formas e das cores da carne e do sangue, por exemplo, e não em chocar ou causar repulsa. WEISS, 2000.

Encerro o percurso histórico que contemplou algumas das abordagens do tema dentro do recorte temporal proposto pela pesquisa. Acerca do relato acima organizado, cabe ressaltar que a forma de interpretar a figura humana dentro de uma dialética entre fragmentos e o conjunto intacto do corpo, conforme sugere Omar Calabrese (1988), pode significar a representação do tema de acordo com o “espírito do tempo”<sup>23</sup>, contemporâneo.

---

<sup>23</sup> Sobre o conceito ver CALABRESE, 1988, p. 103.

## Capítulo II

### ICONOGRAFIA DE TIRADENTES

Como mitos costumam dizer mais sobre a história que os criou do que sobre si mesmo, o que o mito de Tiradentes diz sobre a história brasileira? (PIZA, 2001, p. D6).

Mais do que protagonista da Inconfidência Mineira e líder popular, o alferes Joaquim José da Silva Xavier (1746-1789), o Tiradentes, se tornou um ícone da história do Brasil como atesta Milliet:

A sentença de 1792 leva-o à forca por crime de lesa-majestade. Infame aos olhos da coroa, menosprezado pelo Império, poderia ter permanecido no limbo da história, não fosse a mudança do regime e a necessidade que os novos governos têm de legitimar-se. Quase um século após a sua morte, vem a reabilitação. A república faz dele um mito. Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, intitulado Mártir da Nação Brasileira, assume, tardiamente, lugar de maior relevância na história do Brasil, com direito a comemoração anual, estátua, efígie, destaque nos compêndios escolares e no panteão da pátria. (MILLIET, 2001, p. 11).

Tiradentes nasceu na Fazenda do Pombal, entre as cidades de José Del-Rei, atual Tiradentes, e São João Del-Rei em 1746. Seu pai era português, Sr. Domingos da Silva dos Santos e a mãe, brasileira, Sra. Antônia da Encarnação Xavier. Mas Tiradentes foi criado por um padrinho que era cirurgião e que o acolheu quando perdeu a mãe aos nove anos de idade e depois o pai, aos onze. Foi com este padrinho que o alferes aprendeu as noções práticas de medicina e odontologia que lhe renderam o apelido de Tiradentes.

Consta que ele nunca se casou, mas teve uma filha de nome Joaquina com uma senhora viúva com quem manteve um romance. Não estudou regularmente, mas seu conhecimento era razoável. Foi nomeado pela rainha D. Maria I, em 1781, comandante de patrulha do Caminho Novo, estrada pela qual chegava ao Rio de Janeiro o ouro e o diamante extraídos na Capitania de Minas Gerais.

O alferes Tiradentes envolveu-se intensamente com a Inconfidência Mineira e pediu licença de seu regimento em 1787, para ir ao Rio de Janeiro onde conheceu José Álvares Maciel que chegara da Europa pouco tempo antes, com novas idéias políticas e filosóficas.

A partir de 1788, quando volta a Minas Gerais, Tiradentes divulga publicamente os ideais do movimento. Porém, logo em 1789 é denunciada a conspiração por Joaquim Silvério dos Reis e Tiradentes é preso no Rio de Janeiro.

Durante a Devassa, nome dado ao processo de investigação, permaneceu preso numa masmorra e foi ouvido por quatro vezes. No começo negou tudo, mas ao final assumiu toda a responsabilidade, inocentando os demais envolvidos.

Aos 18 de abril de 1789 foi lida a sua sentença de morte, e três dias depois ele foi executado em forca erguida no Largo da Lampadosa, hoje Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro. Sua pena previa além do enforcamento a decapitação e o esquartejamento, bem como a exposição de sua cabeça na Vila Rica e os quatro quartos do corpo dependurados em postes ao longo do Caminho Novo, do qual fora comandante. Como é descrita a sentença condenatória segundo *Grandes Personagens da Nossa História*, citada por Christo:

Portanto condenam ao réu Joaquim José da Silva Xavier, por alcunha o Tiradentes, alferes que foi da tropa paga da capitania de Minas, a que com braço e pregação seja conduzido pelas ruas públicas ao lugar da forca e nela morra morte natural para sempre, e que depois de morto lhe seja cortada a cabeça e levada a Vila Rica, onde em o lugar mais público dela será pregada, em um poste alto até que o tempo o consuma; e o seu corpo será dividido em quatro quartos, e pregado em postes, pelo caminho de Minas, no Sítio da Varginha e das cebolas, onde o réu teve suas infames práticas, e o mais nos sítios de maiores povoações até que o tempo os consuma [...]. (GRANDES PERSONAGENS DA NOSSA HISTÓRIA, 1969, v.1, p.232 apud CRHISTO, 2005, p.272).

Quanto ao reconhecimento de Tiradentes como mártir da Inconfidência Mineira ter ocorrido muitos anos depois, somente em 1867 quando se ergueu na cidade de Ouro Preto o primeiro monumento em sua memória e mais tarde ainda, em 1965, quando o dia 21 de abril se torna feriado nacional por decreto lei, demonstra como o episódio ecoou na sociedade brasileira por interesse e muito lentamente.

No entanto, a representação da cena do seu enforcamento e esquartejamento, bem como de fatos que circundaram o episódio se tornarão temas de pinturas brasileiras surgidas após o centenário de sua morte.

Estas pinturas se configuram numa rica iconografia para pesquisa dos aspectos estéticos que envolvem a representação do tema da figura humana na pintura brasileira, bem como a representação do corpo inteiro versus o corpo em partes, fragmentos.

Ademais, o contato com tal iconografia pictórica se deve ao fato do tema Tiradentes ser o assunto de ambas as obras analisadas iconologicamente mais adiante, como exemplos do objeto de estudo, no próximo capítulo desta Dissertação.

A escolha do estudo da obra de Aurélio de Figueiredo e Melo, Cândido Portinari e João Câmara Filho se deve ao fato de que estes três artistas são marcos na iconografia de Tiradentes, como demonstrarei a seguir.

Aurélio de Figueiredo pintou a primeira cena de Tiradentes ao pé da forca, momentos antes de sua execução, tomando um caminho totalmente diverso de Pedro Américo e sua obra *Tiradentes esquartejado*, [fig.29]. Aliás, a cena de Aurélio de Figueiredo se tornará um modelo para diversas outras produções pictóricas sobre o tema.

Cândido Portinari, por sua vez, pinta o esquartejamento cinquenta anos depois de Pedro Américo e atualiza a cena da execução, assim como João Câmara, que em 1986, dará início a uma série de releituras inéditas de *Tiradentes esquartejado*.

Portanto, como afirma Christo: “*Tiradentes esquartejado foi igualmente apropriado por outros artistas, como Arlindo Daibert, Sandro Donatello Teixeira, Wesley Duke Lee e Adriana Varejão.*” (CHRISTO, 2005, p. 26).

Um breve estudo de algumas das produções pictóricas que retratam a temática envolvendo a morte de Tiradentes é relevante por permitir um entendimento do fato, sua contextualização histórica e um universo visual que permeia até hoje as produções pictóricas que abordam o tema.

As obras a serem observadas são pinturas que além de corroborar o fato histórico, possuem em seus conteúdos uma proposta de reflexão crítica dos aspectos sociais, políticos e culturais cristalizados pela imagem de Tiradentes e pelas relações desta figura com os aspectos estéticos e formais da representação da figura humana.



Figura 29 - Pedro Américo  
*Tiradentes esquartejado* (1893)  
 Óleo sobre tela  
 262 x 162 cm  
 Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora – MG.

O fato histórico caracterizado como uma conspiração contra o Império marcou profundamente a história da Inconfidência Mineira e foi deflagrada no ano de 1789, por uma denúncia e ao mesmo tempo uma traição. Sobre o acontecimento sempre pairou dúvidas, incertezas e muitos segredos, conforme relata precisamente Milliet:

Corria o ano de 1789. A delação põe em movimento a máquina repressiva do governo colonial: à ordem da prisão dos suspeitos, segue-se a abertura de uma devassa em Vila Rica. [...] Dentre os réus, um único acaba por assumir as idéias e intenções que lhe são imputadas: O Tiradentes. [...] Em 1792, a Alçada, finalmente, pronuncia a sentença. Cumpre-se a farsa. Dos doze condenados à pena capital, apenas o Tiradentes não merece real clemência. Enforcado, esquartejado, as partes do corpo expostas à execração pública [...] Tudo acontece num cenário de terror montado para sustentar um domínio em crise. (MILLIET, 2001, p. 13).

No mesmo ano, 1893, que Pedro Américo apresenta ao público a pintura *Tiradentes esquartejado*, seu irmão Aurélio de Figueiredo e Melo (1854-1916) pinta a tela *Martírio de Tiradentes*, [fig.30].

Um óleo sobre tela que hoje se encontra no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro. Aurélio, num viés totalmente contrário ao do irmão mais velho, retrata o momento que antecede o enforcamento de Tiradentes. Sua pintura mostra “a cena ao pé da forca” (MILLIET, 2001, p. 175) e passa a determinar um padrão constantemente retomado pela iconografia de Tiradentes, muito mais que a imagem do esquartejamento escolhido por Pedro Américo.



Figura 30 - Aurélio de Figueiredo e Melo  
*Martírio de Tiradentes* (1893)  
Óleo sobre tela  
57x45cm  
Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, RJ.

O fato de Tiradentes ser retratado mais nos momentos que sucederam o seu enforcamento, como nas obras *Leitura da sentença dos inconfidentes* (s/d) de Eduardo de Sá e *Tiradentes ante o carrasco* (1963) de Rafael Falco, torna a obra de Pedro Américo ainda mais relevante para o estudo.

A obra *Tiradentes esquartejado* é um ícone do acontecimento histórico sem ecos, interpretado por poucas imagens brasileiras com as quais se possa comparar o corpo esquartejado, porque conforme esclarece Callado:

[...] todos nós aprendemos na escola que o Tiradentes, depois de enforcado, foi esquartejado, mas a imagem aceita, aprovada, é a da forca, o mártir barbudo, vestido com a alva, isto é, o camisolão, aguardando o momento de entrar na morte e na história. (CALLADO, 1997, s/p).

Dessa forma as obras de Aurélio Figueiredo e Melo e de Pedro Américo se aproximam e se distanciam ao mesmo tempo, porque tratam da mesma temática: figura humana e Tiradentes, porém, concebem a figura humana de maneira totalmente diversa. Em Aurélio a figura humana permanece intacta em oposição à obra *Tiradentes esquartejado* na qual a figura humana é representada em partes. A pintura de Aurélio Figueiredo tem como tema o Tiradentes, composta de três figuras humanas vestidas e representadas por corpos intactos. No céu vemos quatro aves e uma pomba branca na parte inferior da tela. Do palco onde está disposta a forca nota-se uma parte da escadaria em linha diagonal acentuada e outros três elementos de madeira: um pilar à esquerda, uma parte da cerca que circunda o palco, à direita e parte da forca no eixo centro-direito da pintura. O tratamento cromático é suave composto de tons pastéis de verde, azul, ocre e branco para as regiões de luz, em contraste com sienas, sépias e marrons das sombras.

O desenho não é muito refinado como se percebe nas mãos pouco detalhadas do Tiradentes. Pinceladas soltas e rápidas, porém, bem colocadas nas regiões de luz intensa ou como nas asas da pomba, sugerem a preocupação do artista mais com o conteúdo do que com a forma. Entretanto, as figuras possuem proporção e o artista segue as regras de anatomia e proporção dos corpos. Aurélio se abstém das preocupações do idealismo neoclássico que perseguia um alto grau de acabamento e realismo para abarcar a emocionalidade da ocasião. Isso pode ser observado na estrutura composicional da pintura. Três homens, três figuras humanas, três referências imagéticas: o condenado - Tiradentes, o confessor - o padre que pede por clemência divina e o carrasco - aquele que executará o ato do enforcamento.

As figuras são representadas intactas, exceto pela posição em que se encontram na composição que dificulta a observação das pernas do carrasco, representadas dos joelhos para baixo, em função do corte perspectivo da cena. O conjunto de três figuras foi muito bem elaborado pelo pintor, que ao compor com os três corpos gera equilíbrio e harmonia fixados

por meio da composição triangular. Tiradentes em pé e no centro da composição ocupa a posição do ápice do triângulo voltado para cima, em contraposição com a figura do pássaro branco que caracteriza um outro ápice, de um triângulo voltado para baixo. Certamente o artista faz referência aos aspectos opostos da vida versus a morte, da prisão de Tiradentes versus a liberdade representada pela pomba.

Para Milliet a pomba representa um reforço simbólico para além da solução composicional ao qual o artista não teria resistido utilizar:

Bem resolvida a composição, Aurélio não resiste ao reforço simbólico. Introduz uma pomba branca a meio do segmento inferior da tela, em perfeita coordenação com o crucifixo acima, estabelecendo assim uma relação entre sofrimento e paz espiritual, dado atenuante que acena com a recompensa moral á dor. (MILLIET, 2001, p. 177).

Outros elementos da composição reforçam a estrutura triangular criada por Aurélio com as figura humanas como os pilares de madeira que sustentam o palco da forca. Atrás do Tiradentes a forca, bem mais alta que o condenado, extrapola os limites da tela por meio de um corte que não permite ver a forca, gerando expectativa e mistério.

A cor da madeira, amarronzada, serve para contrastar com a túnica branca do alferes. À esquerda outro pilar de madeira um pouco mais alto que a figura religiosa, caracteriza a ponta esquerda do triângulo e na extremidade direita, agora bem mais baixo que a figura do carrasco, a outra ponta direita, marcada pelas ripas que circundam o palco do enforcamento.

A apresentação dessa estrutura de composição fechada na figura geométrica triangular também pode representar a intenção do artista de representar a cena como algo inevitável, sem saída, fechada. Um triângulo, dois triângulos, um para cima e outro para baixo, encerra algo intrínseco à cena.

O condenado, o confessor e o carrasco não têm escapatória e o desfecho da cena, já sabemos, será o enforcamento de Tiradentes, a figura central da pintura. Para Milliet esta estrutura compositiva é ampliada pelo ângulo imposto por Aurélio ao observador e recebe atenção do pintor, como relata:

[...] já que o enquadramento potencializa a dramaticidade do momento. Tudo poderia cair na banalidade, não fosse o ponto de vista baixo, a tomada não frontal e muito próxima dos protagonistas e o forte contraste entre as áreas de

luz e sombra. O espectador estaria situado na zona escura, bem abaixo do patamar da forca, cujas tábuas formam um plano de acentuada diagonal. (MILLIET, 2001, p. 177).

Por fim uma última relação a despeito da composição triangular das figuras da pintura *Martírio de Tiradentes*. Esta se refere ao significado da figura geométrica do triângulo para a Inconfidência Mineira. Como sabemos o símbolo do movimento [fig.31], sugerido como lema por Alvarenga Peixoto é um triângulo vermelho, representando a Santíssima Trindade (Secretaria de Estado da Cultura – Brasília, 2006) e tendo à sua volta a frase de Virgílio: *Libertas que sera tamen* (Liberdade ainda que tardia).



Figura 31  
Símbolo da Inconfidência Mineira

A disposição das figuras na forma de um triângulo reafirma a ligação entre elas, sobretudo, a de Tiradentes com a Inconfidência Mineira. Não há o que contestar, a imagem do enforcamento é a imagem da Inconfidência tendo como ápice o corpo do Tiradentes ereto, firme na posição de morrer pelo movimento. Portanto Aurélio de Figueiredo e Melo segue um caminho contrário ao de Pedro Américo, quando opta por retratar o momento anterior ao enforcamento. São dois pilares, dois opostos: Aurélio retrata o corpo intacto enquanto que Pedro Américo o seu esquartejamento.

Outro elemento visual os separa e os aproxima. Trata-se do corte perspectivo e o ângulo de visão. Em Aurélio, o corte não permite ver o corpo do carrasco inteiro, por exemplo, mesmo sabendo que o mesmo está representado intacto, ou seja, contempla um

todo. Já Pedro Américo ignora este recurso do corte e mostra a cena inteira, centralizada, escancarando as partes do corpo de Tiradentes, ali, dispostas em fragmentos.

Quanto ao ângulo de visão da pintura de Aurélio de uma visão rebaixada, imposta abaixo da linha do horizonte que causa angustia e amplia o mistério da cena, novamente é totalmente contrário à de Pedro Américo, que estabelece o ângulo de visão na altura normal do olhar, bem de frente, nua e cruamente.

Duas pinturas sobre Tiradentes: *Martírio de Tiradentes e Tiradentes esquartejado*. Uma é emoção e dramaticidade a outra é emoção e realidade, respectivamente. Ambas têm como cenário o palco do enforcamento do alferes mineiro, mas uma é o antes e a outra é o depois. Uma representa a violência de esperar pela morte, vivida pelo condenado e a outra é a própria morte. Uma traz ainda o corpo vivo, inteiro, e a outra a total ausência da vida, um corpo morto, em partes.

Meio século depois que Aurélio de Figueiredo e Melo pintou a tela *Martírio de Tiradentes* e Pedro Américo *Tiradentes esquartejado*, ambas de 1893, o artista Cândido Portinari (1903-1962) pinta o mural *Tiradentes*.

Portinari recebe uma encomenda do industrial e literato Francisco Inácio Peixoto para pintar um painel para o saguão de entrada do Colégio Cataguases<sup>24</sup>, na cidade de Cataguases interior de Minas Gerais, projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer mentor do convite.

O artista paulista aceita a encomenda e pinta o Painel *Tiradentes*, [fig.32], optando pela temática do relato do episódio mais marcante da Inconfidência Mineira, que fora a condenação e o esquartejamento do alferes José Joaquim da Silva Xavier, muito embora a temática da encomenda fosse livre.

Composto pelos principais episódios e protagonistas da Inconfidência Mineira, o painel começou a ser pintado por Portinari em seu atelier no ano de 1948 e foi concluído já na parede do Colégio Cataguases em 1949.

De dimensões gigantescas, num total de 17,70 x 3,09 metros, o mural é uma pintura à têmpera composta por três telas justapostas que hoje se encontra em exposição no Salão de Atos Tiradentes no Memorial da América Latina na cidade de São Paulo, permanentemente.

---

<sup>24</sup> Projeto Portinari (<http://www.portinari.org.br>, pesquisado em 13/08/2006) onde consta ainda a seguinte informação sobre o painel: “Esta obra foi premiada com a Medalha de Ouro da Paz no 2º. Congresso Mundial dos Partidários da Paz em 1950, em Varsóvia, Polônia”.



Figura 32 - Cândido Portinari  
*Painel Tiradentes* (1948-1949)  
 Têmpera sobre tela- 309 x 1787 cm  
 Fundação Memorial da América Latina – São Paulo – SP.

Sua maior contribuição à iconografia de Tiradentes é a retomada da representação do corpo do alferes esquartejado. Portinari quebra um ciclo de praticamente cinquenta anos de representações das cenas antecessoras ao esquartejamento, que na maioria das vezes representaram o corpo de Tiradentes e, portanto, o tema da figura humana, inteiros<sup>25</sup>.

O ápice visual de sua pintura é a cena do esquartejamento, na qual as partes de Tiradentes são dependuradas em postes pelo Caminho Novo<sup>26</sup> e a figura humana, portanto, aparece fragmentada.

Quanto à figura humana e a representação do corpo inteiro e ou fragmentado, Portinari mais uma vez se apropria do espaço pictórico e da idéia de seqüência, de continuidade, também como um recurso de tratamento formal aplicado à figura humana, embora obedeça aos cânones de representação da figura. No primeiro conjunto pictórico, as figuras humanas são representadas por meio de corpos inteiros, intactos, além de serem agrupadas em blocos<sup>27</sup> o que constitui uma forma geométrica triangular. Esses coletivos de figuras reforçam o aspecto de coesão no tratamento dos corpos, em sua maioria, vestidos.

Entretanto, no segundo painel esta coesão é quebrada exatamente no conjunto pictórico central, já que o painel é um tríptico. É nele que Portinari escolhe fragmentar a figura humana por meio do corpo esquartejado de Tiradentes. Da esquerda para a direita, vários grupos de figuras humanas são dispostas tanto mais à frente, quanto ao fundo da pintura. A variação do tamanho dos corpos, bem como a quantidade de figuras, provoca um contraste que culmina na cena do enforcamento que tem no corpo de Tiradentes, maior do que todas as outras figuras humanas representadas no tríptico, a figura de destaque.

<sup>25</sup> Para Christo: “Cândido Portinari (1903-1962) será o primeiro pintor, após 55 anos, a retomar o tema do esquartejamento.” CHRISTO, 2005, p. 135.

<sup>26</sup> A mesma estrada da qual Tiradentes fora comandante de patrulha nomeado em 1781. Ver em [http://www.cidadeshistoricas.art.br/hac/bio\\_tir\\_p.htm](http://www.cidadeshistoricas.art.br/hac/bio_tir_p.htm), pesquisado em 13/08/2006.

<sup>27</sup> Sobre este aspecto da coesão preleciona Christo (2005): “A conjuração é apresentada como algo coeso. Na primeira cena, os conjurados formam um único bloco, cujas cabeças situam-se num mesmo plano.” CHRISTO, 2005, p. 134.

Além disso, o corpo de Tiradentes já é apresentado em partes, desconjuntado<sup>28</sup>, antes mesmo de ser representado no próximo conjunto pictórico, terceiro e último, suspenso nos mastros de Portinari. A cabeça está no chão. Para Christo: “Portinari, por sua vez, faz o corpo esquartejado lembrar mera marionete solta ao chão, com a cabeça largada no plano inferior. Sem qualquer sacralidade, o corpo expressa a dor, escorchado, se esvai em sangue”. (CHRISTO, 2005, p. 135).

Logo acima próximo à cabeça, uma perna completamente fora de lugar, aponta para a esquerda e mais para o alto um braço e uma mão apontam ao contrário, para a direita. No topo da figura um outro braço deixa a mostra o ombro e a outra mão de Tiradentes, situados mais próximos da corda, instrumento e símbolo do enforcamento<sup>29</sup>. Sobre esta imagem de Tiradentes e a representação do fato por meio do corpo desmembrado, cabe citar a análise que faz Milliet acerca das impressões geradas pela escolha de Portinari de assim representar o corpo: “Os membros decepados envoltos em panos formam uma pirâmide em torno da estaca da forca. A dimensão exagerada das partes sugere que se esse corpo fosse remontado seria o de um gigante.” (MILLIET, 2001, p. 230).

Na terceira pintura e na primeira seqüência de imagens são dispostos os quartos de Tiradentes no alto de quatro mastros<sup>30</sup>. No alto de cada poste, um quarto do corpo mutilado. Os dois primeiros apresentam o seu tórax e os braços, e os outros dois, mais adentro e ao centro e em perspectiva, as pernas. Esses pedaços são montados como carnes dispostas num balcão de açougue e causa repulsa e estranhamento, pois escalpelados esses quartos apresentam uma aparente ausência de pele, o que acentua a prática do terror em torno do fato<sup>31</sup>.

Esta cena é a reconstrução da condenação conforme consta nos documentos de 1792 citados por Callado:

Ouçam o texto da chamada Certidão da execução do Tiradentes, ou, por outras palavras o quase desdenhosos atestado de óbito que lhe fizeram:

<sup>28</sup> Milliet em seu estudo sobre esta obra, relaciona este corpo desconjuntado de Tiradentes com a figura do espantalho e com o horror do “ritual da forca, o esquartejamento e a exibição do corpo aos pedaços que enchem o povo de pavor”, na obra de Portinari. MILLIET, 2001, p. 230-232.

<sup>29</sup> Para o mural e especificamente para as cenas de Tiradentes esquartejado, Portinari fez uma série de gravuras em metal, água-forte, e grafite sobre papel. Ver no site do Projeto Portinari, <http://www.portinari.org.br>

<sup>30</sup> “A próxima cena apresenta quatro postes sustentadores das partes esquartejadas do corpo de Tiradentes, acompanhadas por abutres e flores de cacto. A musculação exposta associa-se às montanhas sulcadas do Caminho Novo das Minas Gerais. Por fim, a cabeça, como a de uma escultura, elevada no alto de mastro, no interior de uma caixa.” CHRISTO, 2005, p. 134.

<sup>31</sup> Sobre a violência e o choque visual destas imagens, ver MORAIS, Frederico, “Tiradentes nas artes plásticas brasileiras”, in NEVES, José Alberto Pinto (coord.), *Tiradentes*, Brasília: MEC, 1993, p. 88.

Francisco Luís da Rocha, Desembargador dos Agravos da relação desta Cidade, e escrivão da Comissão expedida contra os Réus da Conjuração formada em Minas Gerais: Certifico que o Réu Joaquim José da Silva Xavier foi levado ao lugar da forca levantada no Campo de São Domingos, e nela padeceu de morte natural, e lhe foi cortada a cabeça, e corpo dividido em quatro quartos, e como assim passou na verdade lavrei presente certidão; e dou minha fé. Rio de Janeiro, 21 de Abril de 1792. (CALLADO, 1997, s/p).

Finalmente, as montanhas claras contrastam com o vermelho das carnes de Tiradentes. A seguir, os grupos de figuras são recompostos e no último cenário, na imagem à extrema direita, ocorre um fato inédito na iconografia de Tiradentes que é a reconstrução da figura humana. Após o esartejamento ela é recomposta, simbolicamente, por meio da composição das figuras em grupo e representadas por corpos inteiros.

Segundo Christo em sua análise do mito do herói no qual se configura Tiradentes e sua iconografia para a historiografia brasileira: “A ênfase é reservada ao corpo esartejado, que se oferece ao povo. Na morte, herói e povo comungam. A narrativa de Portinari não celebra um herói isolado, oficial, mas sua relação com o povo. Expõe cruelmente a dor, mas no final, o alcançar da liberdade.” (CHRISTO, 2005, p. 134).

O último mastro<sup>32</sup> presente na pintura traz no alto a imagem da cabeça do mártir, como se fazem nas festas folclóricas em que os estandartes são erguidos para homenagear São João ou Santo Antônio. Assim, o fragmento permanece em cena, mas ao redor, a figura humana é reconstruída por meio da representação coletiva dos grupos de pessoas, testemunhas oculares do fato.

Portinari ao representar o corpo humano via a seriação de figuras, constrói um processo de fragmentação interna inerente à estrutura de composição por ele escolhida. Esse processo prevê a construção e a desconstrução da figura humana que culmina no corpo do Tiradentes, esartejado, não por acaso, e se estabelece na cena que apresenta as partes do corpo no alto dos mastros, para depois ser reconstituída na última série de imagens do painel<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Neste particular nomeio os postes de mastro, sobretudo, numa alusão aos mastros de *Alfredo Volpi* (1896-1988). Assim como em Volpi, os postes de Portinari constroem relações de figura e fundo na composição, como forte elemento vertical e pictórico.

<sup>33</sup> Esta reconstituição pode ser exemplificada pela descrição desta cena por Christo: “À esquerda uma família de retirantes em lamento e, à direita, um grupo de mulheres, ostentando correntes partidas”. CHRISTO, 2005, p. 134.

Convém evidenciar, contudo, que Portinari não se detém na figura esquartejada e recompõe a figura humana e ao finalizar sua representação com imagens de corpos inteiros, fecha um ciclo dentro do processo de fragmentação da figura humana por ele mesmo estabelecido em sua composição e dispõe sua postura frente ao tema.

Antes, como vimos em Aurélio de Figueiredo e Melo a figura de Tiradentes fora apresentada inteira e o corpo além de intacto, respeita os cânones de proporção da figura humana. Na mesma época, em 1893, com Pedro Américo ocorre o oposto e a figura do corpo de Tiradentes é representada por partes, embora também respeite os cânones, conforme a leitura simbólica de Christo:

Em Pedro Américo, o corpo é apresentado realisticamente, não obstante poupar o observador das contrações da morte, do excesso de sangue, dispendo as partes do cadáver de modo a favorecer uma leitura a princípio religiosa, enfatizada pela presença do crucifixo. (CHRISTO, 2005, p. 135).

Agora nesta obra de 1949, em Portinari, as duas situações estão presentes. O artista representa os corpos dos personagens inteiros como um corpo coletivo, depois fragmenta e representa o individual, solitário e fragmentado corpo de Tiradentes, para terminar reconstruindo essa figura humana por meio dos corpos das figuras inteiras, restituindo-lhes o corpo coletivo, perdido no esquartejamento. Toda essa concepção estética não se apresenta apenas no plano formal, mas revela-se, sobretudo, no âmbito do simbólico e na relevância social e política destes fatos históricos, assim como o é o episódio do esquartejamento de Tiradentes.

Neste vértice, entre os artistas que se apropriam de temáticas históricas e abordaram o fato ocorrido com Tiradentes num diálogo atual com a tradição pictórica do século XIX, encontra-se o artista plástico João Câmara Filho (1944).

No ano de 1986, João Câmara pinta o *Mural da Inconfidência Mineira*, um dos trabalhos que o qualificaria como um pintor histórico, sobretudo, por buscar a construção de um discurso sobre os fatos. Contudo, esta tradição é renovada pela introdução de uma crítica contemporânea radical construída por meio, entre outros elementos, da fragmentação das imagens<sup>34</sup>. Essa fragmentação pode ser encontrada na obra figurativa de João Câmara mesmo

---

<sup>34</sup> Christo discorda afirmando que no painel de João Câmara as figuras fragmentadas que o caracterizam não aparecem: “A linguagem figurativa de João Câmara revela-se sem as grandes fragmentações e torções expressionistas que a caracterizam, a exemplo da série *Cenas da vida brasileira: 1930-1954*, realizada na década

em fases anteriores quando a produção do artista, já por volta de 1960, começa a apresentar as características que determinariam a sua pintura.

Câmara caracteriza-se por apresentar ao lado de figuras humanas com seus corpos estruturados, representações de corpos fragmentados ou mesmo rendidos a torções e deformações, como dispõe a despeito Lopes:

Desde o início de sua produção, João Câmara revela total obsessão pelo retrato e pelo corpo humano, submetendo-os; na maioria das vezes, a estranhas deformações e ambigüidades. [...] Em algumas obras, arquiteta cenas e cenários em que as figuras se projetam com tal verossimilhança, como se estivessem vivas no écran da tela para nos encarar, provocar e desafiar. Mais lentamente, vamos-nos dando conta dos paradoxos e da blague, seja pelo ridículo das atitudes e ações, seja pelas amputações, torções e rotações que imprime ao corpo ou a partes dele. (LOPES, 1995, p. 54).

João Câmara executa o *Mural da Inconfidência* [fig.33] a convite do arquiteto Oscar Niemeyer e pelo então governador do Distrito Federal José Aparecido de Oliveira.

Uma encomenda que previa a realização de um painel, projetado em 1981 e instalado em 1986<sup>35</sup>, para o Panteão da Pátria Tancredo Neves, em Brasília, cujo tema deveria ser a Inconfidência Mineira.

O Painel é composto por sete quadros monocromáticos, em preto e branco, pintados com tinta acrílica sobre tela em chassi de alumínio. Sua área total é de oitenta e quatro metros quadrados, sendo vinte e um metros de comprimento por quatro de altura.

Segundo a Secretaria de Estado da Cultura de Brasília D.F.: “Cada um dos quadros tem título e história próprios, dentro de um contexto geral, que simboliza uma das páginas mais ricas da história do Brasil”, (SEC – Secretaria de estado da Cultura, 2006) e assim descreve os sete painéis<sup>36</sup>:

*1º. Painel – O Sacrifício da Industrial Nacional: representa a queima dos teares e o sacrifício alegórico da jovem indústria nacional [...]. O Painel denuncia a oposição imposta por Portugal e pela Inglaterra ao movimento*

---

de 70, tornando o painel Inconfidência Mineira mais didático, embora não menos crítico.” CHRISTO, 2005, p. 138.

<sup>35</sup> Ibid., p. 136.

<sup>36</sup> Maraliz de Castro Vieira Christo, autora da tese de doutoramento sobre a obra *Tiradentes Esquartejado* de Pedro Américo traz uma descrição mais detalhada das cenas do painel Tiradentes de João Câmara. Ibid., p. 136-141.



1º. Painel



2º. Painel



3º. Painel



4º. Painel



5º. Painel



6º. Painel



7º. Painel

Figura 33  
 João Câmara Filho  
 Painel da Inconfidência Mineira (1981-  
 1986)  
 Acrílico sobre tela  
 400x700 cm  
 Panteão da Pátria – Tancredo Neves,  
 Brasília – DF.

*fabril e mercantil brasileiro, no final do século XVIII. 2º. Painel – Reunião dos Inconfidentes: mostra uma das incontáveis reuniões dos inconfidentes. [...] O inconfidente sentado com os pés sobre os livros seria Tiradentes, só que aí o pintor se auto-retrata como se Tiradentes fosse o artista se immortalizando na própria obra. 3º. Painel – Pregação de Tiradentes: no terceiro painel nós temos Tiradentes pregando seus ideais de liberdade. A cena nos retrata Tiradentes vestido de farda de alferes do século XVIII tendo ao fundo uma mina do século XX, a mina de Serra pelada, indicando, assim a movimentação atemporal do espírito de liberdade. [...] A cobra aos pés do cavalo representa a traição ao movimento da Inconfidência. 4º. Painel – A Morte de Cláudio Manoel da Costa: no quarto painel uma homenagem ao poeta Cláudio Manoel, um dos inconfidentes. Estando preso com os inconfidentes, numa certa manhã o seu corpo é encontrado morto por enforcamento. [...] 5º. Painel – A Farsa do Julgamento: no quinto painel nós temos a farsa do julgamento dos inconfidentes. Concebida como um teatro grotesco, [...], fala-se o idioma clichê da história oficial. 6º. Painel – O Enforcamento de Tiradentes: neste quadro aparecem em cena: o Mártir, o carrasco e o religioso. [...] O público é reduzido à sombra que aparece no fundo. 7º. Painel – O Corpo: o corpo de Tiradentes, embora esquartejado, é recomposto numa crucificação, tendo como pano de fundo a cidade de Vila Rica, hoje, Ouro Preto, onde todos os fatos aconteceram. O aspecto comum em toda obra é o triângulo, símbolo do movimento da Inconfidência Mineira e a lamparina acesa, ora apagada, faz uma referência à luz, luz de liberdade. (SEC – Secretaria de Estado de Cultura, 14/08/2006).*

Das sete pinturas que compõem o painel, escolhi *O Enforcamento de Tiradentes*, o sexto painel da série, por entender que a leitura de todas as sete pinturas acarretaria um trabalho intenso e que não é o principal objetivo deste trabalho. Contudo, a escolha deste quadro para leitura se deve ao fato da mesma oferecer informações relevantes que servem de comparação para com as outras obras estudadas neste capítulo, como a presença dos três personagens ícones da representação da morte de Tiradentes, que são o condenado, o religioso e o carrasco. E, sobretudo, pelo fato da pintura ser a que mais se aproxima da obra de Aurélio de Figueiredo e Melo e, ao mesmo tempo, por se contrapor à cena do esquartejamento de Pedro Américo.

A obra *O Enforcamento de Tiradentes* (1985-1986), sexto painel que compõe o mural da Inconfidência Mineira pintado por João Câmara, tem como tema a cena clássica do

enforcamento, composta dos três personagens que caracterizam esta cena: o condenado, o religioso e o carrasco, situados à extrema direita da tela. Como relatei anteriormente na obra *Martírio de Tiradentes* de Aurélio de Figueiredo e Melo esta cena atualiza “[...] um paradigma que será constantemente retomado na iconografia do herói: a cena ao pé da forca [...]” (MILLIET, 2001, p. 175). Contudo, outros personagens também aparecem para assistir os últimos momentos de Tiradentes e vemos em segundo plano três soldados e mais ao fundo da pintura as sombras de pessoas, supostamente o público.

O carrasco está situado na parte superior da composição quase ao centro da pintura. Sua altura e o movimento das mãos segurando a corda demonstram seu status, daquele que detém o poder para executar a condenação. Ao passo que, a posição de Tiradentes, num degrau abaixo ao do carrasco, o situa numa posição de submissão, comprovado pelo seu semblante e pelas mãos atadas pelos nós feitos em sua camisola branca. Bem abaixo, na parte extrema e inferior da pintura, centralizada, se encontra a figura do frei. O homem religioso tem as mãos em posição de oração e seu corpo é representado da cintura para cima.

Observando a composição estabelecida por estas três figuras, encontra-se novamente a presença da figura geométrica do triângulo, com o ápice voltado para a direita, na figura de Tiradentes. Esta figura geométrica triangular gerada pela composição do padre, do Tiradentes e do carrasco é equilibrada e compensada pelo desenho das cordas usadas no enforcamento que criam um outro triângulo voltado para a esquerda, no chão, na altura dos pés do carrasco e de Tiradentes.

O palco do enforcamento está centralizado e divide a pintura entre aquele que reza por Tiradentes e aquele que o condena. O Padre, porém, nada pode fazer por Tiradentes a não ser unir as mãos. A forca e o palco estabelecem duas linhas horizontais na composição, que se opõem às figuras de Tiradentes e o carrasco, na extrema direita da pintura. Em oposição, estão três soldados portando suas espadas apontadas para as costas do carrasco para que não haja dúvida sobre a condenação, nem tampouco, para que ela deixe de ser concluída. Estes soldados também formam um triângulo, a partir do soldado mais alto, disposto mais à frente que se encontra na parte superior e na extrema esquerda da tela, fazendo contraponto com a figura de Tiradentes.

Finalmente a forca, representada por um caibro de madeira, tem o tamanho de toda a extensão da pintura. Como uma moldura ela encerra o espaço pictórico superior da pintura e tem a função de nos remeter novamente à imagem do enforcamento. Por fim, a presença do público na obra, ao fundo, é representada pelas sombras de mãos levantadas para o alto num

acesso de manifestação da qual não se toma conhecimento, pois nada mais são do que fantasmas, na penumbra.

Quanto à figura humana, os corpos são representados intactos em função da temática da cena que antecede ao esquartejamento de Tiradentes. Os corpos estão vestidos e apenas o corpo do Tiradentes e do carrasco podem ser vistos inteiros. Dos corpos dos soldados não se pode ver os pés e o padre só aparece da cintura para cima, entretanto, os corpos são retratado intactos, recortados apenas pela circunstancia da composição.

Já as mãos que aparecem ao fundo, como sombras do povo, podem ser consideradas fragmentos. A representação apenas das mãos com intenção de corpo inteiro é clara, pois se trata de uma parte do corpo sendo utilizada para indicar a presença física dos corpos das pessoas que assistem à cena sem precisar representá-lo inteiro, com tronco, pernas e cabeça. Mesmo assim a maioria das figuras humanas representadas respeita os cânones de representação do corpo humano e contemplam aspectos de inteiro, sem, no entanto, se preocupar com o estilo clássico de representação do tema, como observei em Aurélio de Figueiredo e Melo e para com a qual Portinari já indicava certo grau de ruptura.

A obra apresenta a figura humana tanto fragmentada quanto de corpo inteiro, embora a maioria dos corpos contemple um conjunto de partes representadas pelos personagens da pintura.

Em virtude do que foi mencionado, cabe ressaltar as circunstancias em que cada obra aqui estudada foi concebida e tecer comparações a despeito de alguns elementos observados entre as três leituras, como a questão da encomenda e do tema, da presença do público<sup>37</sup> e a figura humana inteira ou fragmentada.

Primeiro a questão da encomenda e do tema. Aurélio de Figueiredo e Melo não pintou *Martírio de Tiradentes* porque recebera uma encomenda, mas para atender à “demanda oficial” (MILLIET, 2001, p. 176), tanto que sua obra data de 1893, mesmo ano que Pedro Américo pinta *Tiradentes esquartejado*. Já Cândido Portinari pintou o *Mural Tiradentes*, em 1948-1949, em virtude de uma encomenda mas de temática livre. Não lhe foi solicitado pintar algo sobre a Inconfidência Mineira, porém o artista se envolveu com a história mineira e nela se inspirou, ou melhor, se esmerou.

---

<sup>37</sup> “Cândido Portinari privilegia, num momento de avaliação do papel do povo na política brasileira, a inserção social do herói, as diferentes reações ao seu drama: a indiferença dos bem trajados, a dor, a revolta, a comunhão cristã do povo com o seu martírio. João Câmara busca a denúncia do domínio colonial, da repressão, na conjuntura de crítica ao passado recente, possibilitada pela abertura política. [...] Pedro Américo, por seu turno, prende-se ao drama íntimo dos personagens, à solidão de Tiradentes, [...]”. Ibid., p. 140-141.

Segundo os relatos sobre o processo de criação desta obra de Portinari, ele se contaminou com o episódio que marcou o povo mineiro e nele mergulhou, consultando livros e documentos da época até se tornar um especialista na história da Inconfidência Mineira. Nota-se que a relação com a temática extrapola as relações formais e clássicas, sobretudo, quanto à cor e a narrativa contínua da história, para se manifestar em Portinari por meio de um comportamento clássico quanto à pesquisa que desenvolve sobre o tema, como se nota entre os artistas neoclássicos que representam a tradição clássica de temas históricos.

Ao passo que João Câmara, no ano de 1985, recebe uma encomenda que já vem com o tema estabelecido. O artista não tinha liberdade de escolha, devia ater-se à Inconfidência Mineira. Esse detalhe conduz todo o processo criativo, querendo ou não, do artista. É certo que por se tratar de João Câmara e pelas características estilísticas do artista, a obra contém o caráter cultural e sócio-político peculiar ao tema solicitado, sem ferir a sua personalidade e a sua maneira de pintar.

Dando prosseguimento, quanto à presença ou não do público, a pintura de Figueiredo e Melo não contempla este elemento. Portinari é quem introduz o público nas cenas da iconografia de Tiradentes, como já foi afirmado, inclusive de uma maneira muito peculiar, como narradores dos fatos. João Câmara, por sua vez, questiona o papel do público e o coloca numa posição diminuta, no último plano da pintura, totalmente ao fundo e o representa por meio de fragmentos cujo tratamento tonal, na penumbra, caracteriza estas imagens como sombras. As pessoas que estavam assistindo à cena tornam-se espectros, fantasmas, que não tiveram voz ativa no decorrer do acontecimento. Em João Câmara o público perde o status dado a ele por Portinari.

Por fim, a figura humana é representada inteira em Aurélio de Figueiredo e Melo e inteira, mas também fragmentada nas obras de Cândido Portinari e João Câmara. O esquartejamento é comum aos dois artistas, mantendo assim uma forte relação com o quadro *Tiradentes esquartejado* de Pedro Américo. Para Christo, no entanto, Câmara se aproxima mais de Pedro Américo. Na sua leitura iconológica, que objetiva desmontar o mito do herói, ela afirma: “Quanto ao esquartejamento, Câmara se aproxima de Pedro Américo. Ambos representam o martírio cristão e o abandono do herói. Ao contrário de Portinari, Pedro Américo e João Câmara não configuram a liberdade conquistada.” (CHRISTO, 2005, p. 140).

Na pintura de Aurélio a figura humana é representada dentro dos cânones clássicos, enquanto que em Portinari a fragmentação e o gigantismo da figura de Tiradentes, por exemplo, deformam e desestruturam essas relações, mas é reestruturado no fim da pintura. Ao passo que na obra de João Câmara a figura humana é retratada dentro dos códigos simbólicos

que o artista estabelece, quando o corpo precisa ser mostrado inteiro, ele assim aparece. Agora se só uma parte do corpo, como as mãos, é suficiente para representar a cena e a idéia do artista, lá está o fragmento.

Dado o exposto, das três obras estudadas é a de João Câmara que marca uma nova trajetória para as obras artísticas que envolvem a temática de Tiradentes, celebrada pelo surgimento de releituras do quadro de Pedro Américo, *Tiradentes esquartejado* (1893).

O próximo passo será, portanto, o de me debruçar sobre a obra de *Tiradentes esquartejado* de Pedro Américo e sobre a releitura do mesmo feita por Adriana Varejão. Este procedimento objetiva, por meio da análise das características formais da figura humana e a relação da figura inteira versus fragmentada, o levantamento dos elementos que as caracterizem como obra-fragmento segundo Omar Calabrese encerrando assim a pesquisa com uma ilustração estética dos conceitos de fragmento do autor.

### Capítulo III

#### “TIRADENTES ESQUARTEJADO” em PEDRO AMÉRICO e ADRIANA VAREJÃO

##### 3.1 – Pedro Américo e a obra *Tiradentes esquartejado*.

###### 3.1.1 - O Artista.

Paraibano, Pedro Américo de Figueiredo e Mello<sup>38</sup> nasceu no dia 29 de Abril de 1843, na cidade de Areias, Paraíba do Norte e faleceu em 07 de Outubro de 1905, na cidade de Florença, Itália.

Como desde muito jovem Pedro Américo apresentou aptidão artística, já que desde os sete anos de idade desenhava retratos e paisagens, em 1852 foi nomeado desenhista oficial da Comissão exploradora que veio para o Brasil estudar as florestas brasileiras a pedido da corte Portuguesa, chefiada por Louis Jacques Brunet. Este naturalista francês conheceu o talento de Pedro Américo para o desenho e o indicou para o então Presidente da província da Paraíba, com tal função e assim acompanhar as expedições. Durante dois anos desenhou plantas e animais, catalogou espécies e ilustrou os cadernos dos pesquisadores franceses.

Em 1854, chegou ao Rio de Janeiro onde cursou Humanidades no Colégio Pedro II e a Academia de Belas Artes, com notáveis estudos. Durante o curso na Academia de Belas Artes, Pedro Américo ganhou 15 medalhas de ouro e prata, diversos diplomas e aprovações em louvor.

Todo esse empenho foi recompensado por uma bolsa<sup>39</sup> de estudos na Europa, comumente cedida pelo Imperador a artistas plásticos como Vítor Meireles, por exemplo. Em Paris, Pedro Américo se matriculou na Academia de Belas Artes e ao mesmo tempo no Instituto de Física, bem como logo depois na Universidade de Sorbonne, onde recebeu o apelido de “o filósofo”, por sua grande dedicação aos estudos e pensamentos profundos. Pintor, desenhista, professor, caricaturista e escritor, Pedro Américo foi assim descrito por Gonzaga - Duque como:

<sup>38</sup> GONZAGA - DUQUE, 1888, p.140.

<sup>39</sup> Sobre esta bolsa de estudos, ver relato de MELLO JÚNIOR, 1983, p.15-19, que atesta a presença de uma carta que Pedro Américo teria enviado ao Imperador, usando seus dotes literários e persuasivos, para assim conseguir uma bolsa e estudar na Europa, pois na ocasião o número de bolsas estava esgotado.

Pedro Américo de Figueiredo Cirne e Mello (1843-1905) – Pintor paraibano. Após estudar na ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES DO RIO DE JANEIRO, estagiou em Paris junto a INGRES, COGNIET E VERNET. De volta ao Rio, foi professor de desenho e história da arte na ACADEMIA. Sua permanência no Brasil foi várias vezes interrompida por constantes viagens à Europa. Com formação acadêmica contaminada pelo romantismo e pelo realismo, foi – junto com VITOR MEIRELLES –, o artista oficial do II Império, tendo realizado várias obras encomendadas pelo Estado brasileiro. (GONZAGA - DUQUE, 1995, nota 5, p.140).

Também na França obteve diversos prêmios, entre eles dois de primeira classe da Academia de Belas Artes de Paris e a carta de Bacharel em Ciências Sociais da Sorbonne.

Em 1864 retorna ao Brasil e conquista por meio de um concurso a Cátedra de Professor de Desenho da Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro, com a pintura *Sócrates afastando Alcebiades do vício* (1865). Entretanto, no ano seguinte volta à Europa e viaja pela França, Holanda, Bélgica e Dinamarca e em 1868 recebe o grau de Doutor em Ciências Naturais pela Universidade de Bruxelas, confirmando definitivamente sua extraordinária aptidão para as letras e os estudos filosóficos. Quando voltou ao Brasil, agora Doutor, reassumiu sua cadeira de Professor de Desenho e a logo em seguida, as cadeiras de Estética, História da Arte e Arqueologia, como relata Mello Júnior:

Ao transferir-se para a cadeira de História da Arte, Estética e Arqueologia entre 1870 e 1873 desenvolveu intensa atividade intelectual e artística no Rio de Janeiro, inclusive como substituto interino de Vitor Meireles na cadeira de Pintura Histórica (1870-1871). (MELLO JÚNIOR, 1983, p.33).

São deste período as pinturas *Batalha de Campo Grande* (1871) e *Batalha de Avaí* (1877), ambas já citadas neste estudo, cuja temática militar<sup>40</sup> e histórica contribuiu para projetar o artista internacionalmente. A exposição da pintura *A Batalha de Avaí*, em 1877, em Florença na Itália, causou grande comoção levando o governo italiano a colocar um retrato de

---

<sup>40</sup> A encomenda da pintura a *Batalha de Avaí*, foi marcada pela personalidade contraditória de Pedro Américo, que segundo Donato Mello Júnior: “A Pedro Américo o Ministro destinara como tema a Primeira Batalha de Guararapes, mas o artista preferiu outro assunto militar, de maior contemporaneidade: a Batalha do Avaí, na Guerra do Paraguai, aceitando Vitor Meireles o assunto mais antigo, ambos submetidos a contratos muito semelhantes”. Ibid., p.35.

Pedro Américo na tradicional galeria italiana: a *Galeria de Uffizzi*. Outra obra importante de Pedro Américo, e em especial para o cenário brasileiro, também exposta em Florença foi *O Grito do Ipiranga*(1888)<sup>41</sup>, que hoje se encontra no Museu Paulista em São Paulo.

Pedro Américo foi eleito Deputado com a chegada da República. Cargo político que exerceu com sua visão de intelectual e artista, conquistando importantes avanços para o meio cultural brasileiro, como o Projeto de fundação de uma Galeria de Pintura Nacional independente da Escola Nacional de Belas Artes, concretizado apenas em 1937 e a reforma do Ministério da Educação e Saúde.<sup>42</sup>A respeito dessa passagem de Pedro Américo pela política preleciona Milliet:

Surpreendido na Itália pela notícia de sua eleição, decide partir com a família para o Brasil. Participa por três anos do Congresso constituinte. No exercício da atividade parlamentar, encaminha propostas no sentido de regular a propriedade artística e os direitos autorais, de criar um teatro e uma galeria nacional, entre outras de interesse cultural. (MILLIET, 2001, p.156).

Sua permanência no Brasil foi curta e alegando motivos de saúde se afasta do Congresso, retorna à Europa aonde vem a falecer aos 62 anos.

### 3.1.2 – A Obra.

A Pintura em questão pertence a uma série de pinturas sobre a Inconfidência Mineira que Pedro Américo idealizou durante uma de suas estadias na cidade de Florença, na Itália.

Na realidade nunca pintou senão a obra *Tiradentes esquartejado*, conforme afirma Milliet: “O fato é que Pedro Américo inicia a série pela pintura daquela que seria a última, na seqüência das cinco obras programadas, de resto a única a ser realizada: Tiradentes esquartejado (1893)”. (MILLIET, 2001, p.158).

Isto justifica meu interesse em analisar somente esta pintura, que foi concebida pelo artista numa situação inusitada, sem me referir à série.

<sup>41</sup> Sobre esta pintura ver OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles e MATTOS, Claudia Valladão (orgs.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo. Edusp, 1999.

<sup>42</sup> Ver MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Exposição Pedro Américo e Victor Meirelles (retrospectiva)*. Rio de Janeiro. Ministério da educação e Saúde, 1941. p.01-03.

Consta que o Estado comprara um lote de doze obras de Pedro Américo e que o mesmo, havia preparado seus esboços e estava pronto para começar a pintar uma enorme alegoria sobre a abolição, aprovada pelo ministro do Império, quando chegou do Brasil a notícia da Proclamação da República. Depois de ter pintado a *Batalha de Avaí* e o quadro da *Independência*, mais conhecido como *O grito do Ipiranga*, o artista viu no tema da abolição a oportunidade de fazer uma obra emblemática. Porém a notícia recebida em 1889, em Florença, mudou o rumo dos seus estudos, conforme alude Milliet:

Diante da nova realidade, suspende a execução do painel, abre mão de qualquer compensação financeira e, para cumprir o trato inicial, pinta uma tela intitulada Voltaire abençoando o neto de Franklin em nome de Deus e da Liberdade (1890), em sintonia com os novos tempos. (MILLIET, 2001, P.156).

Surge a oportunidade de colocar em prática sua série de pinturas sobre a Inconfidência Mineira, subsidiado pela ajuda financeira do então amigo Barão do Rio Branco, com o qual sempre trocara idéias sobre temas para suas pinturas.<sup>43</sup> Segundo Christo um quadro destinado à exposição pública que termina no Museu em função do contexto político da época em que fora realizado:

O quadro Tiradentes esquartejado insere-se num paradoxo. Pintado no início da república, retrata seu principal herói sob ótica monarquista. É uma pintura histórica que, por sua natureza, tema e dimensão, destinava-se a ser exposta em espaço público, mas não foi realizada a partir de uma encomenda oficial. Fruto da vontade de seu criador, sua compra pelo Estado dependia da capacidade de atuação do artista no sistema de arte, entretanto, este encontrava-se bastante alterado, dada a mudança de regime político e a desorganização da antiga Academia Imperial de Belas Artes. (CHRISTO, 2005, p.147).

O quadro, que se encontra hoje no Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora, Minas Gerais, foi vendido ao governo do Estado de Minas Gerais depois de muita discussão. A compra foi documentada pela resolução de No. 226 de 4 de Outubro de 1893, a qual autorizou a aquisição de um quadro, conforme consta AHPMJF – LIVRO DE RESOLUÇÕES DA

---

<sup>43</sup> Sobre esta amizade e sua influência na produção pictórica de Pedro Américo, ver CHRISTO, 2005, p. 57-59.

CÂMARA MUNICIPAL DE JUIZ DE FORA<sup>44</sup>. De acordo com Christo a venda ocorre da seguinte forma:

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 vigor, empregando parte de recurso advindo de empréstimo destinado às obras de saneamento básico da cidade. (CHRISTO, 2005, p.309).

A despeito das relações da pintura com o momento histórico e político, destaca Milliet:

A pintura vem a público no período especialmente conflituoso do governo Floriano (1891-94), agitado por sérias disputas entre civis e militares, federalistas e centralizadores, e o aparecimento de um dado novo, um tanto alarmante: a penetração popular do jacobinismo e as desordens de rua decorrentes. Talvez fosse conveniente não incitar o republicanism, já exaltado pela Revolta da Armada. Das críticas publicadas na imprensa carioca, uma sobressai por ir além das reações emocionais provocadas pela visão do corpo esquartejado e dos protestos dos que consideram a obra uma peça demasiado eloqüente de propaganda republicana. Trata-se do artigo do barão Homem de Mello para o Jornal do Commercio que, além de se referir ao naturalismo da figuração e a um certo espiritualismo de fundo romântico, aponta uma intenção inédita na pintura do consagrado artista, em si reveladora de um novo modo de compreender a missão da arte. (MILLIET, 2001, p.159).

A historiografia de *Tiradentes esquartejado* levanta questões que o incluem como referência iconológica para a construção de um mito que o configura na imagem de um herói nacional e cristão com fortes conotações políticas. Encontra-se, portanto, uma extensa bibliografia que se refere à construção dessa figura emblemática, sempre relacionando Tiradentes aos aspectos políticos, religiosos, cívicos e morais.

Nesse viés e em face de toda essa leitura fundada sobre a pintura, se tornam necessárias algumas transcrições das autoras Milliet (2001) e Christo (2005) para não incorrerem no erro de omissão. Contudo, devo lembrar que meu interesse se fixa nos

---

<sup>44</sup> Em nota, CHRISTO, 2005, p.309.

aspectos formais de representação da figura humana, até para não permanecer nas mesmas relações já estabelecidas.

O primeiro elemento que facilita a implantação da figura de Tiradentes como herói nacional é relacionado por Milliet com a ausência de imagens do século XVIII que fornecessem características da aparência do alferes condenado ao esquartejamento e isso é usado da seguinte maneira, segundo a autora:

A ausência de iconografia do século XVIII e a inconsistência das informações acerca de Silva Xavier deixam livre a invenção do herói cujo ‘retrato’ imaginário está indelevelmente associado ao Cristo. A ampla aceitação dessa caracterização tende a obscurecer suas diferentes personificações. (MILLIET, 2001, p.135).

Em outro trecho de seu livro *Tiradentes: O Corpo do Herói* (2001), Milliet descreve como que se processa a construção deste mito, mediante as leituras impostas sobre a cena e o momento do enforcamento que cristalizou a imagem de Tiradentes como o redentor nacional:

Aflora o mártir cristão naquilo que ele tem de vítima imolada. Nada nesse semblante revela a tensão psíquica do condenado à morte ou recorda a impetuosidade do propagador de idéias subversivas. A caminho da forca, o herói apresenta-se sereno, desligado do passado e indiferente ao drama iminente. Sua expressão denota passionalidade ou determinação, qualidades próprias do revolucionário. O olhar não trai íntima comoção, nem convoca o espectador: um rosto vazio de densidade moral. Num passe de mágica, dos cem anos de lutas republicanas fica expurgada toda a violência. O que remanesce na imaginação coletiva é a efígie olímpica e, porque não dizer, adocicada, próxima da medalha de devoção ou mesmo do santinho de catecismo. Esse visual e o caráter que empresta ao personagem ganham definitiva aceitação. É o Tiradentes! Reconhecem os brasileiros. (MILLIET, 2001, p.143).

Registre-se ainda o destaque para a dimensão ética e moral do quadro levantada por Milliet e atribuída ao fato histórico pelo pintor, que deseja segundo a autora, “mostrar o heroísmo da morte” e testemunhar o comportamento do homem para com suas crenças. Em vista disso, alude Milliet:

O quadro não alude a crueldade do fato, antes a faz eternamente presente, tornando-a moralmente relevante. Não é a lição repressora implícita na punição que se coloca. À inutilidade da rebelião ante o poder colonial, opõe-se a validade do sacrifício que a vitória da Independência e da República vem confirmar. Eis a subversão de sentido: o horrendo castigo se converte em sacrifício pela pátria. (MILLIET, 2001, p.160-161).

Com esse mesmo propósito, Milliet aponta para o aspecto religioso como um dos fatores de construção do mito do herói republicano: “O crucifixo junto à cabeça decepada estabelece uma relação analógica entre o mártir republicano e o divino crucificado. Essa operação concede ao mortal a transcendência prometida pelo cristianismo, e ao herói, a glória do santo.” (MILLIET, 2001, p.163).

Em contrapartida, em Christo encontra-se uma importante relação do mito do herói com o movimento republicano citado pela autora da seguinte maneira:

No início do processo de construção do mito, Tiradentes era apresentado como herói republicano, porém 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 (...). (CARVALHO, 1990, p.69 apud CHRISTO, 2005, p.291).

Para além das relações históricas e políticas, estão os elementos estéticos observados em estudos iconológicos da obra *Tiradentes esquartejado*. Tais elementos estéticos são encontrados nas leituras da Obra já realizadas e da relação da mesma com a História da Arte. Dentre estas análises estão as comparações, encontradas na maioria das referências bibliográficas, para com quatro ícones da representação da figura humana, que são: a escultura *Pietà* (1498-99) de Michelangelo (1475-1564); a pintura *Deposição de Cristo* (1602-04) de Caravaggio (1573-1610), *A morte de Marat* (1793) de Jacques-Louis David

(1748-1825) e a *Balsa da Medusa* (1818-19) de Théodore Géricault (1791-1824), [fig. 34 e 35].

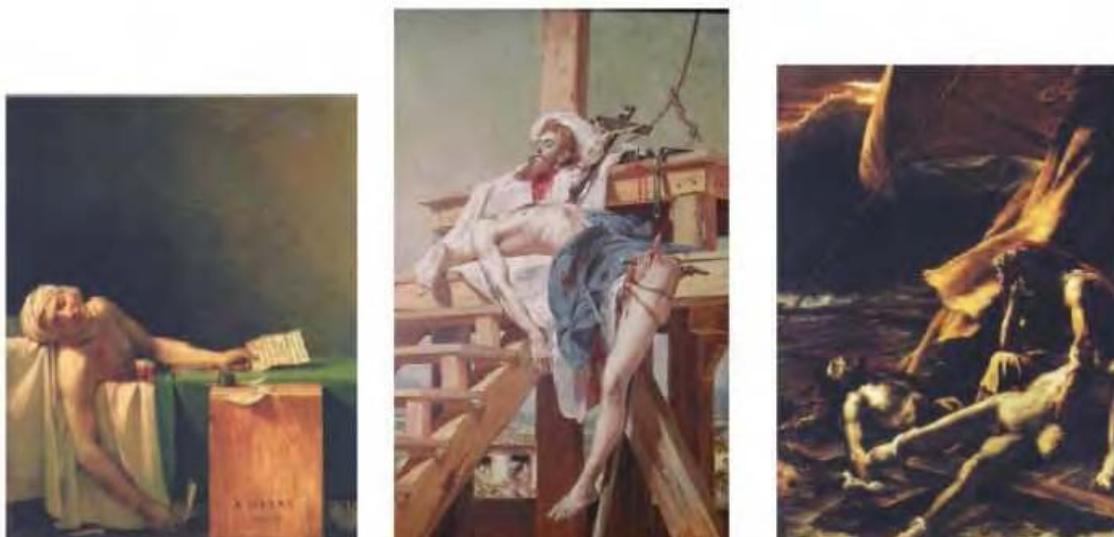


Figura 34

*Marat, Tiradentes esquartejado e A Balsa da Medusa (detalhe).*

Tais apontamentos estéticos e, sobretudo, as relações da obra de Pedro Américo para com as composições das obras acima citadas, no meu entender, vem sendo perpetuadas por diferentes autores. E em certa medida, como um padrão comparativo, para o qual não pretendo me reportar, por acreditar que ele pode inibir novas leituras da obra de Pedro Américo. Embora tais contribuições estejam inseridas nos campos da História e da História da Arte e merecem nossa consideração tendo em vista o contexto e os objetivos das mesmas.

Portanto, justifico a minha atitude de não utilizar dos mesmos recursos para a análise e contribuir com a historiografia transcrevendo alguns trechos de tais leituras, sem me referir a elas na minha análise em particular da obra.

Nesse sentido as relações referidas acima são concebidas por Milliet desta forma: primeiro quanto à obra *A morte de Marat*:

Ao sabor das idéias francesas, o herói brasileiro pode ser igualado aos mártires da Revolução de 1789. Como David em *A morte de Marat* (1793). [...] No *Tiradentes esquartejado*, Américo retoma a lição davidiana: põe de lado a

preocupação narrativa habitual na pintura de história e se concentra na solidão da morte consumada. (MILLIET, 2001, p.161).

Depois com relação à *Pietà*:

Da ‘Pietà jacobina’ (o assim chamado quadro de Marat), Pedro Américo aproveita o motivo do ‘braccio che s’abbandona’ que aparece na Pietà de Michelangelo, depois no Sepultamento do Cristo de Rafael (1576) e, mais tarde, no célebre quadro de Caravaggio de mesmo tema. Aproveita também o recurso dos dois panos, um claro sob o torso e outro escuro que o cobre na altura da cintura. Em seu quadro se encontra ainda o plano austero que fecha o espaço atrás do cadáver de Marat. Faz sentido pensar que Pedro Américo, no momento da implantação da república no Brasil, tenha recorrido à obra emblemática de David. (MILLIET, 2001, p.162-163).

E por fim o contato de Pedro Américo com a *Balsa da Medusa* de Géricault:

É legítimo supor que a Balsa da Medusa de Géricault tenha vindo à mente do artista brasileiro quando ele se volta para um assunto que envolve ação da morte. [...] O tema, os depoimentos dos sobreviventes, as críticas, tudo deve ter estimulado a imaginação do nosso pintor. Américo não só conhecia o quadro como dele fizera uma cópia quando estudante em Paris. (MILLIET, 2001, p.163).

No mesmo caminho seguem as comparações de Cristo, primeiramente quanto à pintura histórica:

Pode-se inserir a tela de Pedro Américo no que há de mais tradicional na pintura histórica: a transferência do culto dos mártires do domínio sacro ao político. Nas cenas de martírio cristão, não há sofrimento psíquico ou explicação da dor. Na realidade, comemora-se o suplício, a entrega total à fé religiosa; celebra-se um ritual. O corpo de Tiradentes também não revela a dor, não há tensão muscular, seu semblante é tão calmo quanto o das cabeças decepadas de santos martirizados, a exemplo de São João Batista. (CHRISTO, 2005, p.216).



Figura 35

*Tiradentes esquartejado, Pietá e Deposição de Cristo.*

A seguir quanto à posição do braço de Tiradentes: “A citação do braço pendente da Pietá (1497-1500), de Michelangelo, ou da Deposição de Cristo (1602-04), de Caravaggio, a semelhança entre a cabeça de Tiradentes e a de Cristo, o crucifixo paralelo à cabeça do mártir, onde o filho de Deus contempla, aproxima os dois dramas”. (CHRISTO, 2005, p.216). Mais adiante afirma e acrescenta um novo elemento, algo que se distingue nas obras e as afasta: Cem anos após, Pedro Américo emprega os mesmo 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 Pietá Jacobina. Entretanto, dois elementos afastam as duas obras: a verticalidade e a fragmentação do corpo” (CHRISTO, 2005, p.217).

No que concerne à relação da pintura de Pedro Américo com a obra *A Balsa da Medusa* de Géricault, Christo destaca:

A terceira leitura possível ao Tiradentes esquartejado é a mais sutil. Diz respeito à aproximação com o quadro de Géricault, Le radeau de la Méduse (1818-19), [...] 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 do lado direito da sua tela. O mastro e a vela cedem lugar ao cadafalso-cruz; o cadáver da extremidade, cuja visão do abdômen se interrompe abruptamente pela sobreposição de outro corpo, transforma-se no tronco de Tiradentes coberto 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; [...] (CHRISTO, 2005, p.218-219).

Contudo as autoras fazem considerações relevantes no tocante à representação da figura humana e à anatomia que cabe por oportuno ressaltar. Como no caso de Milliet que se refere à anatomia como:

[...] a do esquartejado está afinada com a dos náufragos amontoados sobre a jangada da Medusa. Na Balsa, é o heroísmo dos corpos atléticos – ainda o ideal clássico – que prevalece, como também acontece com o quadro brasileiro. [...] É na tradição clássica que Pedro Américo encontra Géricault. Alguns recortes anatômicos devem ter impressionado Américo. Não existem cadáveres mutilados na Balsa, embora o canibalismo tenha grassado a bordo. Alguns corpos aparecem fragmentados pelo arranjo da composição. Na extrema esquerda, o torso de ventre contraído e o braço em parte submerso fazem lembrar os do Tiradentes. (MILLIET, 2001, p.166).

Por seu turno, Christo relaciona *Tiradentes esquartejado* com a obra *Têtes coupées* (1818-1819) de Théodore Géricault e afirma:

Nesse quadro, o artista francês explorou exatamente o que é negado por Pedro Américo: o tempo e o movimento. O sangue, que escoia da cabeça do herói, rubro sobre o branco, numa ótima solução plástica, não será nunca absorvido pelo tecido, a exemplo do sangue coagulado da tela de Géricault. 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) destinadas à respeitosa contemplação’, como Pedro Américo definiu a face de Tiradentes, as cabeças guilhotinadas podem exibir as contrações da morte.<sup>45</sup> (CHRISTO, 2005, p.284).

E conclui diante da impossibilidade de reconstrução do corpo de Tiradentes, questionando os aspectos religiosos que também a autora observa na pintura:

---

<sup>45</sup> A autora faz outras relações, ver Ibid., p.284-290.

Em *Tiradentes*, apesar da escolha de um momento difícil para a representação, o esquarteramento, o artista busca um caminho para a espiritualidade, porém subverte igualmente sua própria intenção, ao introduzir a materialidade da carne exposta, representada pela perna esquerda. *Tiradentes* não tivera a mesma sorte das divindades Osires e Dionysos, cujos corpos fragmentados foram recomposto, respectivamente, por Isis e Rhéa. Fracionado e perdido no caminho sua ressurreição é impossível. A imagem que permanece é a do corpo esquarterado. (CHRISTO, 2005, p.290).

Como meu interesse pela pintura *Tiradentes esquarterado* se deve ao fato da figura humana ser representada por fragmentos, a seguir me aprofundo nos elementos estéticos com ênfase para o fragmento.

### 3.1.3 – A Análise.

O tema da pintura é *Tiradentes* e seu corpo esquarterado. No alto, a primeira parte do corpo de *Tiradentes* a ser representada esquarterada é a sua cabeça, bem aos pés da forca, sobre um tecido branco [fig.36].

O sangue escorre do pescoço e do lado direito, um crucifixo; a corda com os nós afrouxados, sinalizando o ato do enforcamento, as correntes e algemas do prisioneiro. O sangue escorre pela madeira, logo abaixo das algemas e sobre o palco da forca.

Mais abaixo e à esquerda está um dos pés do corpo esquarterado. Deste membro vemos a planta dos pés, os tornozelos e uma pequena parte das canelas.

A propósito do elemento sangue na pintura de Pedro Américo analisa Christo:

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 delimitar a superfície do corpo. Se o quadro surpreende ao apresentar um herói aos pedaços, a sua assepsia causa igual estranheza. (CHRISTO, 2005, p.284).



Figura 36 - Pedro Américo  
*Tiradentes esquartejado* (1893)  
 Óleo sobre tela  
 262 x 162 cm  
 Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora – MG.

A meu ver esta assepsia reforça o aspecto do pormenor, pois quando não apresenta o sangue humano em demasia, Pedro Américo tira de cena um elemento que caracteriza o corte entre as partes do corpo. A limpeza dos cortes e o sangue ausente, ou, colocado apenas em algumas regiões muito específicas da composição, dificulta o rompimento visual do corpo e possibilita sua reconstituição.

Ao centro, está o tronco, com pescoço, tórax e abdômen e um dos braços, inteiro, com as mãos, intacto, junto ao tronco [fig.37]. Nesta parte do corpo não há sinais de sangue e a limpeza afasta a cena de certo grau de realismo.

A pele clara e rosada de Tiradentes e os detalhes, dos pelos do peito, dão forte tom de ilustração à imagem e conferem naturalismo à cena, conforme aduz Milliet: “O que importa é representar o corpo dilacerado, associando o desenho preciso ao discreto modelado. A carne torturada parece ter sido pintada com a objetividade de quem ilustra um topos da ciência.” (MILLIET, 2001, p.169).



Figura 37 - Pedro Américo  
*Tiradentes esquartejado* (1893) Detalhe - Tronco  
 Óleo sobre tela  
 262 x 162 cm  
 Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora – MG.

À direita da pintura, a farda azul do alferes foi disposta sobre o tronco impedindo a visualização de suas vísceras e do corpo fragmentado pelo corte na altura da cintura ocasionado pelo esquartejamento. A roupa, entretanto, está ensangüentada. Porém o impacto é menor, considerando-se o tom violáceo e marrom escuro do sangue sobre o tom azulado da vestimenta militar. Mas, logo abaixo está o horror do sangue que escorre pelo tecido branco, colocado por baixo da maioria das partes corpo representado. Apenas a perna à direita da pintura não se encontra com um pano branco de fundo. Este branco do tecido acentua o vermelho do sangue.

A perna esquartejada e disposta à direita da tela é um pormenor que contém as coxas, a perna e os pés [fig.38]. Está fincada numa lança e foi amarrada com cordas, numa espécie de cruz, estandarte, para ser fixada separada do corpo. Para Milliet esta forma de representar o fragmento, apresenta o ideal de Pedro Américo de ferir visualmente, mas mesmo com forte teor emocional o artista não perde a objetividade da representação: “Como índice maior de crueldade, a coxa rasgada por paus é erguida como um quarto de animal em açougue. Mas nem na exibição da carne dilacerada o artista perde o controle.” (MILLIET, 2001, P.169).

Na minha visão é este contraste entre o horror da imagem e a objetividade da representação do corte do membro, da amarração da coxa e do pé estendido na lança, que torna este pormenor, de todos os outros da pintura, o mais bem resolvido plasticamente.



Figura 38 - Pedro Américo  
*Tiradentes esquartejado* (1893) Detalhe - Perna  
 Óleo sobre tela  
 262 x 162 cm  
 Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora – MG.

O primeiro plano da pintura, portanto, é tomado pela presença do corpo esquartejado e suas partes dispostas do alto a baixo, bem como da esquerda para a direita da tela. Como cenário para este corpo orgânico, cuja pele pálida, ora acinzentada ora esverdeada, demonstra sinais da perda da vida, tem-se o palco da forca. Ou o palco da morte versus o palco da vida. Um conjunto geométrico de linhas verticais, horizontais e perpendiculares caracterizado por pilares, caibros e tábuas de madeira que sustentam o palco e contrastam em tonalidade.

A madeira pintada em diferentes tons de ocre e marrom, dura e firme, resistente, contrasta com a carne, branca e rosada, do corpo frágil, bem como com o vermelho quente do sangue. Neste cenário não vemos a forca. Ela é sugerida pelo mastro central que corta a pintura de cima para baixo e por outros ícones como a corda e os nós que formam um círculo, nos remetendo à imagem do pescoço e da cabeça, à esquerda da composição. Em terceiro plano e como fundo pictórico do quadro, está desde o alto, um céu. Um céu limpo e sem nuvens, esverdeado, que fica esbranquiçado mais abaixo da tela, por entre as escadas e o palco da forca ao se aproximar da linha do horizonte.

Bem abaixo do eixo central por entre as escadarias, nos espaços vazados, Pedro Américo pintou casebres típicos de Minas Gerais. Tal interpretação é curiosa tendo em vista

que é do conhecimento de todos, que o local onde ocorrera o fato fora no Lampadosa, hoje Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro e demonstra o interesse de Pedro Américo em ambientar a cena, numa alusão ao Estado de Minas Gerais. Pintados de branco e com as janelas repletas de curiosos e pessoas que presenciavam de longe a cena do esquartejamento. Estas imagens não receberam tratamento realista. São pequenas manchas que além das cores esbranquiçadas que além das cores em tons de pastéis para caracterizar a perspectiva aérea, formam imagens sugeridas para não concorrer com o realismo dado ao corpo. Basta comparar o pé de Tiradentes, abaixo e à esquerda da cena, com a imagem das casas à direita, nas quais se encontram duas janelas na parte inferior da pintura. O acabamento dos dedos e das unhas do pé é bem maior do que o dado à moça e ao seu guarda-sol.

Quanto à composição Pedro Américo, estrutura-a no eixo vertical sem, contudo, deixar de equilibrá-la com a horizontalidade do cadafalso. Este conjunto somado ao pilar vertical da forca, que corta de cima a baixo o quadro, forma uma cruz que em contraste com as perpendiculares tanto do corpo quanto do cadafalso e das escadas, constituem-se em triângulos, [fig. 39 e 40].



Figura 39 - Pedro Américo  
*Tiradentes esquartejado* (1893) Detalhe - Perna  
Óleo sobre tela - 262 x 162 cm  
Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora – MG.  
Composição – eixos vertical e horizontal

A propósito da composição e da presença dos triângulos destaca Milliet:

O pau da forma desce a prumo. A composição se organiza em torno desse eixo central interceptado pelos planos quase horizontais dos degraus e do patamar. Nesta pauta se inscrevem dois triângulos opostos pela base, culminando um na cabeça, ao pé da forca, e o outro, na extremidade da perna pendente. O pintor adota uma composição estável. A lógica compositiva infunde austeridade ao conjunto e previne a exacerbação emocional. (MILLIET, 2001, p.162).

Entretanto, na minha ótica é esta mesma composição estável, que opõe os pormenores e os distribui dentro de triângulos com faces contrárias, que termina por gerar dinamismo à composição. Ora direcionam a atenção para a cabeça, no alto da composição, ora para a perna fragmentada do corpo, fincada como um estandarte, à esquerda e abaixo na pintura. Direcionam o olhar para os dois pormenores mais importantes da composição e em parte, dificultam a coesão visual das partes do corpo esquartejado.

A mesma figura geométrica triangular que a Inconfidência Mineira tem como símbolo, o triângulo. Isso pode ser constatado na composição formada pelo braço estendido à esquerda; o tórax e a perna à direita, ou ainda pelas escadas e um caibro em perpendicular na direção contrária, apontando para o centro. A farda de Tiradentes forma outro triângulo, contrário, com o ápice para o alto.

Para Christo a perspectiva utilizada por Pedro Américo é outro fator que colaborou para reforçar a composição em dois planos:

A perspectiva, situando o observador bem abaixo do nível do assoalho, nos impede a visão do plano, transformando-a apenas numa 'linha' onde a cabeça, respeitando sua posição natural ocupada no corpo, situa-se entre dois eixos (o assoalho e o mastro), metamorfoseando o cadafalso em cruz. (CHRISTO, 2005, p.286).

Quanto à temática da figura humana representada intacta versus sua representação por partes, em Pedro Américo nota-se a representação típica do século XIX.



Figura 40 - Pedro Américo  
*Tiradentes esquartejado* (1893) Detalhe - Perna  
 Óleo sobre tela - 262 x 162 cm  
 Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora – MG.  
 Composição Triangular

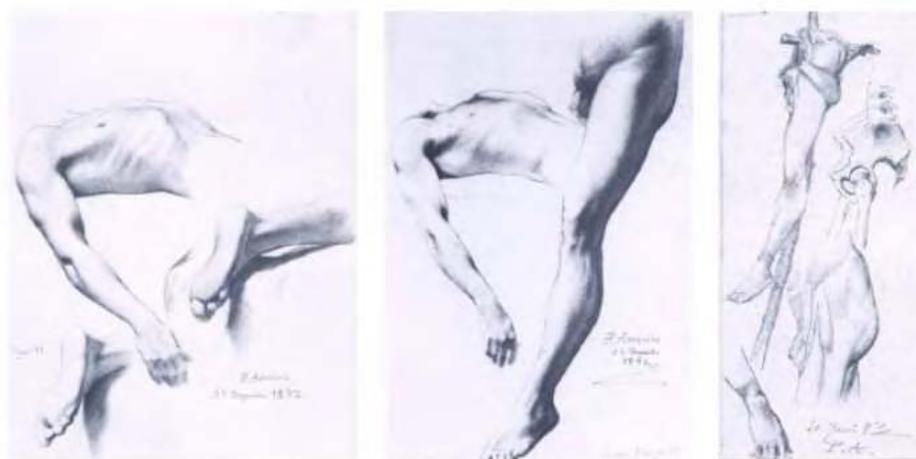
O corpo é fragmentado, porém mantém as características da representação clássica, sobretudo, em função da erudição do artista e de sua relação com o estilo Neoclássico.

Portanto, a figura humana em *Tiradentes esquartejado* é composta de pormenores que podem ser reconstituídos dentro da própria pintura.

Isto fica claro nos inúmeros estudos de figura humana e das diferentes partes do corpo esquartejado que Pedro Américo realizou para esta pintura.

Neles o artista prestigia o estudo da anatomia e de composição das partes do corpo a ser representado posteriormente como nos desenhos a carvão sobre papel, *Estudo de anatomia para Tiradentes esquartejado*, de 1892 e 1893 [fig.41].

Nos estudos a figura humana já está representada por pormenores e na pintura final algumas partes são suprimidas, como o órgão sexual e as virilhas. Contudo o corpo pode ser unido por meio de um procedimento visual, que permite dentro da própria pintura a reconstrução do corpo num inteiro.



Pedro Américo. *Estudos de anatomia para Tiradentes Esquartejado*, 1892-93.

Figura 41 – Pedro Américo  
Estudos de Anatomia para *Tiradentes esquartejado* (1892-93)  
Carvão sobre papel  
(tamanho médio 42,5x 28,5cm)  
Acervo - Galeria de Arte, Rio de Janeiro, RJ.

A representação do corpo recebeu tratamento realístico, limpo, com atenção para certos detalhes anatômicos como a cor da pele, unhas, musculaturas e proporção.

Mesmo representando o corpo por partes e inclusive por separá-las em diferentes estruturas, o artista mantém uma relação de proporção entre elas e demonstra essa preocupação nos estudos a grafite.

Pedro Américo corta o corpo de forma asséptica e independente, como a perna espetada na lança à esquerda. Segundo Christo:

A perna esquerda adquire certa autonomia. Situa-se num espaço indefinido, quase surreal, entre o observador e o restante do corpo. Propõe algo negado aos outros fragmentos, a exposição da carne. Não guarda nenhuma identidade, á exceção das marcas dos grilhões. Esta autonomia é a grande inquietude do quadro. (CHRISTO, 2005, p.289).

A representação deste pormenor dessa maneira é a meu ver mais um fator determinante para caracterizar esta obra como obra-pormenor. O corpo está representado em partes, por meio de pormenores. Cada parte poderia ser representada sozinha, em particular e

seria perfeitamente identificada como uma parte de um corpo, porém, podem ser perfeitamente reunidos para formar novamente um todo, como ocorre com a representação do pormenor. A cabeça e a perna espetada na lança são pormenores, porque podem reconstituir-se ao restante do corpo para representar a figura humana.

O conjunto de pormenores representa o tema de Tiradentes esquartejado, mas constituem diferentes representações da figura humana. Se isolarmos um dos pormenores, sem olhar os demais, veremos que eles possuem autonomia de composição, mas mantém relação com o conjunto da obra e conforme sugere a teoria de Omar Calabrese configuram-se imagens de pormenores.

Todas as partes estão representadas separadas e, portanto, não configuram um corpo inteiro, intacto. Contudo o nosso olhar pode unir as partes construindo visualmente um corpo inteiro, já que os pormenores e a força dos cortes, superior, permitem que esta operação ocorra.

Apenas o tronco, com um dos braços representado, permanece inteiro, junto ao ombro e ao tórax, por estratégia de composição. Neste pormenor não vemos suas extremidades, pois a posição da farda impede que suas vísceras fiquem à mostra, como enfatiza Christo e justifica sua composição:

Em Tiradentes esquartejado o tronco, pousado sobre o cadafalso, não foi fracionado em dois. Pedro Américo preferiu ignorar o texto da sentença, que ordenava ser, após o enforcamento, a cabeça cortada e o corpo dividido em quatro partes. O artista não só manteve o tronco intacto, impedindo que fosse reduzido a um pedaço de carne cortada, como obstruiu a visão do corte do quadril com a túnica azul. (CHRISTO, 2005, p.286).

Contudo os dois principais pormenores compostos na pintura: a cabeça e a perna presa à lança à esquerda, possuem os cortes do esquartejamento à mostra e expõem suas extremidades. A cabeça foi separada do corpo pelo ato de ser talhada que nos remete a uma ação do sujeito sobre ele mesmo. Os confins do pescoço não são definidos pela perspectiva da peça, mas nota-se a interrupção e a irregularidade, próprias do corte.

Os confins do pormenor acusam a ação de um sujeito que separa as partes e as tornam pedaços passíveis de reconstituição. O mesmo ocorre com a perna. Mesmo amarrada a uma lança, sua extremidade é cortada e nota-se claramente o final da carne e os confins onde ela se encaixaria na virilha para recompor um corpo inteiro.

Desta forma, o que se tem aqui representado se aproxima dos elementos formais do que Calabrese (1988) denomina detalhe ou pormenor, quando diz que: “[...] o detalhe é aproximado por meio de uma precedente aproximação ao seu inteiro; e percebe-se a forma do detalhe até que esta fique em relação perceptível com o seu inteiro.” (CALABRESE, 1988, p.86).

Dado o estudo dos aspectos formais da obra *Tiradentes esquartejado* (1893) de Pedro Américo, pode-se dizer que a mesma pode ser observada como uma obra que contém os elementos formais dos fenômenos artísticos denominados como obra-pormenor.

### 3.3 – Adriana Varejão e a obra *Reflexos de Sonhos no Sonho de Outro Espelho (Estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo)*.

#### 3.2.1 – A Artista.

Adriana Varejão nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 1964. Hoje a artista plástica vive e trabalha na capital carioca, onde durante os anos de 1981 e 1985 frequentou cursos livres na Escola de Artes Visuais do Parque Lage – EAV/ Parque Lage – Rio de Janeiro. Adriana assume que a paisagem da cidade do Rio de Janeiro favorece a dramaticidade que busca em sua pintura: “É (o Rio) um tecido de contrastes. As montanhas conferem uma instabilidade que persiste até o mar.” (STARUSCI, 2001, p14).

Estudou Engenharia, Desenho Industrial e Comunicação Visual antes de fazer sua escolha definitiva pelas Artes plásticas e pela carreira de pintora, como ela mesmo afirma<sup>46</sup>. Para a Adriana Varejão foram duas viagens marcantes que contribuíram para sua opção, conforme relata em entrevista à Canton (1998): “Em Nova York, visitei museus e fiquei impressionada com a explosão de materialidade que caracterizava a obra de certos artistas, particularmente Anselm Kiefer. No Brasil, visitei as cidades históricas de Minas Gerais e me apaixonei pelo Barroco.” (CANTON, 1998, p.92).

São poucos os dados biográficos sobre a artista, mas consta que no começo dos anos 80, Adriana dividiu com colegas o espaço para pintar em ateliês no bairro carioca do Jardim

---

<sup>46</sup> DEWEIK, 1996.

Botânico. De toda aquela geração de artistas, apenas Adriana Varejão persistiu e se tornou uma das mais respeitadas pintoras brasileiras da nova geração<sup>47</sup>.

Após sua passagem por Ouro Preto, o tema do Barroco passa a ter destaque na produção pictórica de Adriana e uma série de referências figurativas, como a sensualidade das cores e a temática do Brasil do período colonial recebem nova leitura a partir de suas obras.

### 3.2.2 – A Obra.

A obra de Adriana Varejão é complexa e repleta de nuances que dizem respeito, em parte, à linguagem da Pintura, à história das Imagens e ao visceral e orgânico relacionados com a temática do corpo humano. Na sua produção artística a história da representação da figura humana; da pintura e da história da arte se confundem com a história da carne, do corpo, bem como com a história das imagens.

Dessa forma, darei ênfase para a representação dos corpos fragmentados e ao visceral e carnal, em detrimento à história das imagens em suas pinturas. Muito embora estes aspectos também permeiem a representação da figura humana de Adriana Varejão.

Adriana se apropria de imagens que antes eram de esculturas, arquitetura e outras pinturas e cria obras de pintura. Subverte a condição das imagens. Muda a condição da carne, do corpo de orgânico para pictórico. Para a artista a pintura é aquela que expõe um corpo e uma corporalidade que ela relaciona com as imagens de corpos humanos. Esta materialidade funciona como um simulador de emoções, já que a carne representada não é carne, mas a simulação da carnalidade dos corpos, que pode ser a carnalidade da pintura<sup>48</sup>.

O corpo humano aparece em diferentes obras da artista. A figura humana é representada por fragmentos, que segundo a artista fazem alusão ao corpo: ao corpo barroco, ligado à tradição barroca, cuja ênfase é para a matéria e para o corpo; ao corpo colonizado brasileiro ou ao corpo da pintura. Um corpo que a artista representa como comida, cortada e morta. Um corpo que se refere aos órgãos do corpo humano, ao vermelho das tintas, como do sangue e das texturas da carne.

---

<sup>47</sup> CANTON, 1998, p.92.

<sup>48</sup> HERKENHOFF, 1993, p.02-11.

A artista afirma que seu processo de criação é racional, de uma enorme previsibilidade<sup>49</sup> e que tudo o que cria passa antes por um projeto, o que nos remete à sua relação com a Engenharia e com o Desenho Industrial no começo de sua formação profissional. Os cortes nunca são aleatórios e sim, sempre muito bem pensados para alcançar o efeito visual desejado.

Quanto ao uso dos processos fotográficos pela artista plástica observa-se que não há um procedimento único. Adriana explora os recursos da fotografia, tanto como base para suas pinturas quanto como referência pré-iconográfica, como o fez na obra *Varejão Acadêmicos – Heróis* (1997), [fig. 42], na qual se apropriou de partes de corpos retiradas de obras de Almeida Jr. (1850-1899) e Rodolfo Amoedo (1857-1941), em meio a azulejos portugueses azuis e brancos.



Figura 42 - Adriana Varejão  
Varejão Acadêmico – Heróis (1997)  
Óleo sobre tela  
140x160cm  
Coleção Particular

---

<sup>49</sup> Ver Vídeo *Adriana Varejão: Metáforas da Memória*, 2006.

Num comentário sobre a obra *Charques* (1999), Starusci, tece o seguinte comentário sobre a prática de Adriana de fotografar açougues:

A artista também fotografa carnes expostas em açougues mundo afora. Trata-se de outro aspecto evidente em sua obra, a busca de representações para a carnalidade, também ligada à teatralidade de sua pintura. Para tanto usa materiais semelhantes a elementos orgânicos e faz incisões nas telas e azulejos. Assim é a série, intitulada *Charques: madeira pintada de azul*, com poliuretano em tons avermelhados. (STARUSCI, 2001, p.14).

Cabe aqui acrescentar a estreita relação entre as imagens de açougues e as carnes expostas nestes locais que seduzem Adriana Varejão e o uso das mesmas em outras produções artísticas relacionadas à temática de Tiradentes.

O uso destas relações demonstra a força visual e estética desta conexão entre a carne exposta, talhada e os locais de venda e exposição das mesmas e ainda, o quanto isto é atraente do ponto de vista conceitual quando relacionado à exposição do corpo físico humano.

Refiro-me ao desenho principal da série *Açougue Brasil*, de 1978, de Arlindo Daibert, [fig.43], e ao filme *Os Inconfidentes*, de 1972, de Joaquim Pedro de Andrade.



Arlindo Daibert, *Açougue Brasil*, 1978 (Coleção Neysa Campos, Juiz de Fora).

Figura 43- Arlindo Daibert  
Açougue Brasil (1978)  
Lápis sobre papel

Coleção Neysa Campos, Juiz de Fora, MG.

As obras se referem à Inconfidência Mineira e à tela *Tiradentes esquartejado* (1893) de Pedro Américo, cada qual da sua maneira, mas ambas trazem à tona imagens de açougue ao representar o esquartejamento.

No desenho de Daibert é explícita a relação do esquartejamento de Tiradentes com os cortes de carnes expostos nos açougues.

O artista divide a imagem em dois planos. No superior distribui os cortes de carnes dispostos como num balcão de açougue em meio a fotos de açougueiros. Ao passo que no plano superior da composição, em meio às palavras “*Açougue Brasil, phone 1453, Arlindo Daibert, especialista em Lingüiças de pura Carne de porco e...*”, Daibert desenha a perna espetada no mastro da pintura de Pedro Américo exatamente na mesma posição que se encontra em *Tiradentes esquartejado*.

Os planos finais do filme conjugam a cena de um cine jornal, sobre as comemorações do dia 21 de Abril na cidade de Ouro Preto, Minas Gerais, com a imagem, em close, de um naco de carne, todo ensangüentado, sendo cortado a machadadas. Esta cena permanece por cerca de dois minutos e o fato da mesma ser relacionada com o esquartejamento, reflete o conteúdo plástico da parte versus o todo, explicitado no ato de cindir-se, de ser talhado.

Voltando à estética de Adriana Varejão, outro elemento da linguagem pictórica que a artista visa subverter é a questão do suporte. A artista explora a tridimensionalidade das imagens acrescentando objetos e cortes que expõe os aspectos da materialidade da pintura, conforme sustenta Herkenhoff: “Na expansão do campo da pintura, primeiro a espessa carga pictórica modelava-se em forma de relevo, porque pintar é dar um corpo. Havendo um corpo este pode craquelar, ferir-se. Cortes expõem grande quantidade de massa pictórica como uma paródia da carnalidade da pintura”. (HERKENHOFF, 1996, p.06).

Para caracterizar o interior dos corpos como as vísceras, veias e outros elementos plásticos, a artista dá tratamento realístico para as telas visando simular a carne e o orgânico. Por meio das cores e de um líquido chamado *liquim*<sup>50</sup>, assim como do uso de um material a base de poliuterano em spray, que ao secar ganha aspecto de camadas e cria volumes de gordura, como os nacos de carne<sup>51</sup>. A respeito desse tratamento plástico dado aos materiais artísticos para simular a carne, segue um dos relatos de Adriana, a despeito do seu processo criativo:

<sup>50</sup> Liquim: espécie de líquido gelatinoso que com pouca tinta possui transparência e simula sangue.

<sup>51</sup> Ver Vídeo *Adriana Varejão: Metáforas da Memória*, 2006.

Estava com a idéia de trabalhar em cima da carne. Tirei várias fotos em mercados que expõem a carne sem estar no frigorífico, nas vitrines. Tem dois mercados que estou me baseando: um em Uahaca, no México, e outro em Belém do Pará, construído no final do século passado. No México é incrível, porque a carne é cortada de maneira muito fina, tem vários tipos de cores, formas e texturas. Isto é muito plástico. (DEWEIK, 1996).

Como resultado e ainda tratando dos aspectos estéticos e plásticos pelos quais sente atração ao representar a matéria quente e visceral, Adriana recorda:

Desde Rembrandt há uma tradição da pintura mais trágica. Ele fez uma série de trabalhos para a Faculdade de Medicina em que estudantes e médicos estão dissecando um cadáver. Goya e Francis bacon também tinham coisas barra pesada. Eu trabalho a questão da representação. Eu pinto a textura da carne, as superfícies. Para mim não há sangue, é tinta vermelha. (DEWEIK, 1996).

Adriana explica no ensaio que fez para o Vídeo *Metáforas da Memória* (2006), que sua intenção ao fazer os cortes nos azulejos é contrapor uma superfície fria, organizada e asséptica com a matéria pictórica cortada que expõe o corpo quente, matéria viva, caótica e assimétrica. Um corpo vivo e pulsante, que sai dos azulejos limpos, frios. As espessuras e os volumes dão forma às obras. As figuras mutiladas e o quadro que sangra cortado é a base que Adriana usa para aflorar, por meio de fissuras, o que está dentro dos corpos. È uma dissecação, mas uma dissecação feita não para revelar a morte ou o martírio, típicos da estética do Barroco, mas para revelar a vida e a matéria interna e pulsante<sup>52</sup>.

Por conseguinte a presença do corpo humano na obra de Adriana Varejão e a relação dessas imagens com a poética da artista é comentada na análise de algumas de suas obras feitas por Herkenhoff:

‘Varal’ é um painel de azulejos com uma cena de caça, inspirada na decoração do século XVIII da Quinta do Correio-Mor em Portugal. De uma trave pendem órgãos e pedaços do corpo humano, esquarterado de livros de anatomia, ex-votos, relicários com símbolos hagiográficos. [...] Na obra ‘Ex-Votos e Peles’, uma série de pedaços de películas de tinta é pendurada numa certa ordem [...] Já as dilacerações concretas da pintura, como um martírio da

---

<sup>52</sup> Ver Vídeo *Adriana Varejão: Metáforas da Memória*, 2006.

obra, estabelecem sua correspondência com os pedaços esquartejados e as cenas de canibalismo. São fraturas, rupturas sangrantes, cesuras violentas expondo o corpo da pintura [...] Em ‘Comida’ retrata o corpo dependurado entre animais de caça e pesca. Cobre as imagens pintadas, espalham-se vísceras e partes do corpo humano em carne viva, como um auto-retrato em nova alusão à Antropofagia [...] Varejão também pinta como ‘carnação’ (a cobertura cor de carne na escultura barroca). (HERKENHOFF, 1993).

Nesse viés da Antropofagia e do tema do canibalismo, chegamos à obra que Adriana produziu para a XXIV Bienal Internacional de São Paulo, no ano de 1998: a releitura da obra *Tiradentes esquartejado* (1893) de Pedro Américo, intitulada *Reflexos de Sonhos no Sonho de Outro Espelho (Estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo)*.

Na mesma ocasião foram também expostos o quadro *Tiradentes esquartejado* (1893) e a *Balsa da Medusa* (1819) de Théodore Géricault. Obras marcantes no tema da representação da figura humana, relacionados ao tema da Antropofagia por ocasião da XXIV Bienal, e com pontos de conexão entre si, outrora, levantados nesta pesquisa. Apesar da participação destas obras e a vinculação do conjunto aduz Alambert:

O esquema tático da curadoria juntava esses nomes consagrados ao pintor francês Théodore Géricault, do qual foi exibida, como eixo curatorial, a ‘obra-prima’ A jangada da medusa, central na estratégia de apresentar o tema do canibalismo também pela visão europeia. [...] Entre os ‘clássicos’ da arte acadêmica pré-modernista brasileira, destaque para Pedro Américo, de quem a Bienal apresentava seu *Tiradentes esquartejado* (1893). Américo havia estudado a tela *Cabeças cortadas*, de Géricault, que estava na Bienal, para realizar sua obra de mitificação histórica. (ALAMBERT, 2004, p.210-211).

Adriana Varejão participou desta Bienal com três obras diferentes. No espaço destinado à Arte dos séculos XV ao XVIII, a artista esteve presente com a obra *Proposta para uma catequese, Parte I* (1993). A segunda obra de Varejão para a XXIV Bienal, foi a criação de uma obra gráfica baseada numa gravura de Etienne De Laune, *Mêleé des Guerris Nus*, (século XVI) a pedido do vice-curador Adriano Pedrosa, incluída no Catálogo do Núcleo Histórico – História de Canibalismos.

E por fim com a obra, *Reflexo de Sonhos no Sonho de outro espelho (Estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo)*, de 1998, integrante do segmento “Um entre outros”. Sobre sua participação neste segmento e a relevância da mesma, afirma Piccoli:

A inserção desse trabalho no eixo ‘um e outro’ é precisa na medida em que articula temas importantes da exposição – o espelho, o reflexo, o corpo em pedaços, a fragmentação. Em Lacan, o espelho desempenha para a criança o importante papel de trazer à consciência por intermédio de seu reflexo a imagem total, organizada e simétrica do seu corpo, antes sentida e percebida como fragmentada, Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho opera no sentido oposto. Não se trata do reconhecimento de minha imagem enquanto corpo único, mas confirmação, através da pintura, de que me constituo a partir de fragmentos. (PICCOLI, 1998, p.109 apud CHRISTO, 2005, p.38-39).

Contextualizada a obra *Reflexo de Sonhos no Sonho de outro espelho (Estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo)* de Adriana Varejão, cabe a seguir a análise e o estudo do fragmento na mesma.

### 3.2.3 – A Análise.

A obra de Adriana Varejão, *Reflexo de Sonhos no Sonho de outro espelho (Estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo)*, de 1998, [fig.44], é uma instalação que consta de uma sala branca que mede 3x3x3m, com 21 pinturas a óleo de diferentes tamanhos e formatos, cujo tema é *Tiradentes esquartejado* de Pedro Américo.

Nesta obra Adriana Varejão retoma a pintura de Pedro Américo e faz dela uma releitura ousada, que resulta na fragmentação definitiva do corpo do líder revolucionário mineiro e na separação das partes do corpo já fragmentado anteriormente por Pedro Américo.

Estas 21 pequenas telas foram criadas a partir de um processo criativo inusitado que consistiu nos seguintes procedimentos: a artista pintou de negro um quarto do seu atelier e o preparou, na medida de um cubo com 3m quadrados.

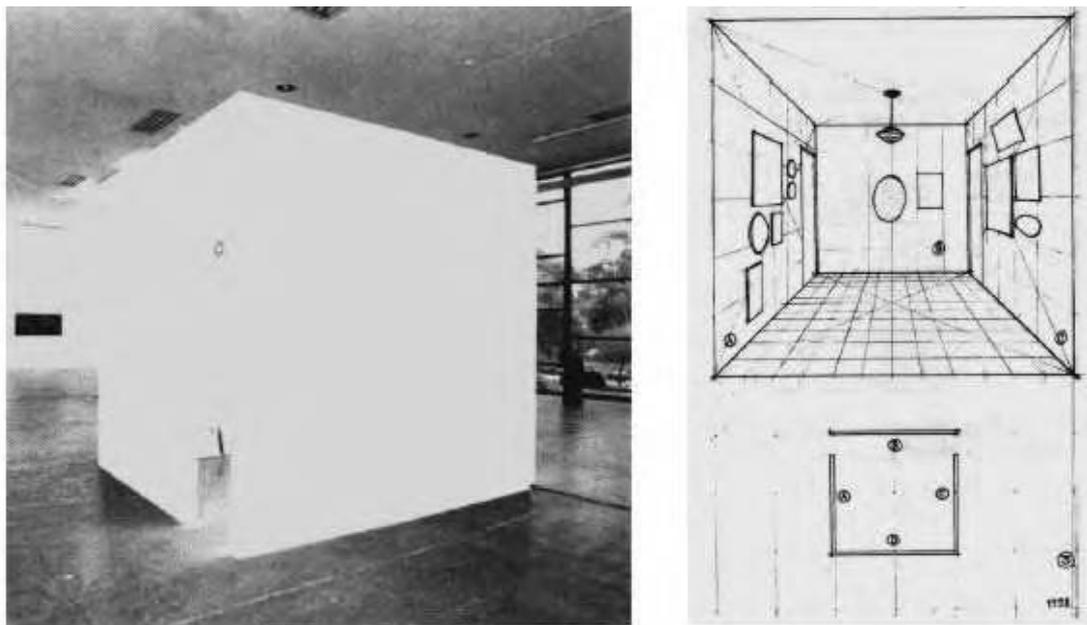


Figura 44 - Adriana Varejão.  
 Projeto para Instalação - *Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro espelho*  
 (Estudos sobre o *Tiradentes de Pedro Américo*) - (1998).  
 Coleção Ricard Akagawa – São Paulo, SP.

A seguir criou manequins, [fig.45], ou peças tridimensionais, com volume (altura, largura e profundidade) tendo como molde as partes do esquadrejado da pintura de Américo. Pintou-as de branco e as distribuiu pela sala, dependurando-as no teto. Nas paredes deste quarto colocou espelhos de diferentes formatos e tamanhos, que refletiam estas peças. Depois fotografou o que estes espelhos refletiam.

A seguir pintou em telas o que havia fotografado, ou seja, os reflexos do corpo esquadrejado em três dimensões. As telas possuem os mesmos tamanhos e formatos dos espelhos e depois foram colocados na mesma posição dos espelhos dentro da sala, agora totalmente branca, numa organização que lembra muito a disposição de quadros que os decoradores propõem para espaços internos, compondo com os tamanhos e formatos [fig.46].

Adriana Varejão aduz a respeito de sua obra:

O trabalho que estou preparando para a XXIV Bienal de São Paulo baseia-se no quadro de Pedro Américo, o seu *Tiradentes*, que também estará presente na Bienal. Meu interesse nessa pintura é mais de ordem semântica do que pictórica. É um quadro com que muitos de nós estamos familiarizados, pois está presente nos livros de História que costumamos estudar no colégio. Além disso, interessou-me a representação da fragmentação do corpo e do corpo em pedaços, algo que está em *Géricault*, que também estará na Bienal. Construí um manequim e o desmembrei justamente como no quadro a que me referi:



Figura 45 - Adriana Varejão.  
 Projeto para Instalação - *Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro espelho*  
 (*Estudos sobre o Tiradentes de Pedro Américo*) - (1998). Detalhe – manequins  
 Coleção Ricard Akagawa – São Paulo, SP.



Figura 46 - Adriana Varejão.  
 Projeto para Instalação - *Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro espelho*  
 (*Estudos sobre o Tiradentes de Pedro Américo*)- (1998). Detalhe - disposição pinturas.  
 Coleção Ricard Akagawa – São Paulo, SP.

duas pernas, um tronco com um braço, uma cabeça. Dispus as partes especialmente dentro de quarto seguindo a mesma composição da pintura de Pedro Américo. Era como se o quadro estivesse em terceira dimensão. Coloquei vários espelhos nas paredes num total de 21, que refletiam as partes do corpo e também se refletiam uns aos outros. Partindo de um mesmo ponto de vista, fotografei cada espelho e reproduzi as imagens em pintura. Os quadros estarão dispostos no lugar dos espelhos, tendo as mesmas dimensões. (VAREJÃO, 1999, p.31).

Deste processo criativo podemos fazer várias relações com a obra de Pedro Américo e com o tema da Inconfidência Mineira, bem como com os aspectos estéticos envolvidos na produção da obra.

O processo de criação escolhido por Adriana para realização da obra se relaciona com o fato da Inconfidência Mineira e a imagem do enforcamento como algo consumado e já fragmentado pela historiografia.

Quando reproduz as partes do corpo do esquartejado em terceira dimensão e o fotografa, como num registro do volume e dos cortes em evidência do retalhado, Adriana procura novos enquadramentos e cortes antes escondido pelo bidimensional.

Contudo ao pintar o esquartejado, a artista carioca retoma o pictórico e perpetua o corpo fragmentado por meio de imagens retalhadas pelos reflexos dos espelhos e que são, em função do seu processo de produção, impossíveis de reconstituição.

Reflexos de um corpo sem identidade, destituído de informações suficientes para que o reconhecimento do corpo do alferes mineiro pudesse ser reconhecido pelo espectador. Não há nenhuma possibilidade do espectador se reconhecer como corpo naquelas imagens, muito menos como o corpo de um cidadão brasileiro.

Ademais, o acabamento dado às imagens é realista e possui cor. Adriana retoma a cor, mesmo depois de fotografar os reflexos dos manequins em branco. E retoma a cor da pele, o vermelho do sangue e da carne assim como das vísceras e os cortes dos membros esquartejados.

Mesmo esquartejando o corpo de forma a não permitir sua reconstituição, o tratamento tonal e pictórico que Adriana Varejão imprime em suas imagens é realista, algo que identifica o corpo, o sangue e as vísceras e o relaciona com a realidade, [fig.47].



Figura 47 - Adriana Varejão  
*Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro espelho*  
 (Estudos sobre o Tiradentes de Pedro Américo) - (1998). Detalhe – Fragmentos.  
 Coleção Ricard Akagawa – São Paulo, SP.

As pinturas de diferentes tamanhos ao mesmo tempo em que reinterpretem a obra de Pedro Américo sustentam um processo de desconstrução da mesma e reforçam seu caráter asséptico e fragmentário, conforme vimos no relato da artista sua atração pelo corpo fragmentado.

Cabe por oportuno relatar a análise que Christo faz a despeito da sedução pelo fragmento que Adriana Varejão experimentou ao criar esta obra:

Adriana Varejão viu no quadro de Pedro Américo a fragmentação. Fragmentou o manequim. Fragmentou a própria imagem dos fragmentos suspensos no ar ao refleti-los nos espelhos. Fragmentou o processo criativo (escultura, espelho, fotografia, pintura, instalação). Fragmentou o espaço (ateliê e Bienal). Fragmentou o tempo (o esquartejamento de Tiradentes em 1792, a pintura de Pedro Américo em 1893, a reinterpretação em 1998). (CHRISTO, 2005, p.38).

A composição da obra de Adriana Varejão é marcada pela fragmentação como algo definitivo e o aspecto realista do desenho e do tratamento pictórico geram uma oposição entre a representação de um corpo por meio de suas partes e o reconhecimento destas partes como fragmentos, [fig.48].



Figura 48 - Adriana Varejão  
*Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro espelho*  
(*Estudos sobre o Tiradentes de Pedro Américo*) - (1998). Detalhe – Fragmentos.  
Coleção Ricard Akagawa – São Paulo, SP.

Um corpo para não ser reconstruído pelo olhar humano: um corpo-fragmento.

Assim sendo a representação da vida versus a morte, se faz presente nesta obra de Adriana Varejão, por meio da representação da figura humana fragmentada e multiplicada. As pinturas repletas de membros cortados com suas carnes à mostra, revelam ângulos mais cruéis que a pintura de Pedro Américo e atualizam um fato histórico cristalizado no imaginário brasileiro.

O espectador ao adentrar a sala branca e asséptica de Adriana Varejão, repleta de imagens de um único corpo em pedaços, podia experimentar a sensação de não conseguir se projetar na pintura, já que se tratava de uma sala que refletia um corpo que não era um corpo e sim pedaços. Estes fragmentos são difíceis de serem inclusive, sob alguns ângulos, identificados como partes de um corpo. Isto pode significar um corpo social e político

brasileiro destroçado, que o espectador não podia ver nem mesmo por meio dos reflexos de seu próprio corpo ao se aproximar dos espelhos espalhados pela sala.

O caráter fragmentário da obra de Adriana Varejão; seu processo criativo, bem como o resultado plástico, ressignifica a figura de *Tiradentes esquartejado* de Pedro Américo, um ícone da pintura histórica brasileira, [fig.49].



Figura 49 - Adriana Varejão  
*Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro espelho*  
 (Estudos sobre o *Tiradentes* de Pedro Américo) - (1998). Detalhe – Fragmentos.  
 Coleção Ricard Akagawa – São Paulo, SP.

Os vermelhos e a pele rosada dos pés, das cabeças e das pernas esquartejadas em contraposição à sala branca, limpa e asséptica, sem sangue escorrendo, em lugar algum, causam tanto ou mais desconforto do que a obra de Pedro Américo, pois se tratam de vários esquartejados.

Nesse sentido, não aborda só a fragmentação do corpo fragmentado anteriormente por Pedro Américo, mas, sobretudo, a multiplicação desta fragmentação.

Adriana Varejão atualiza a obra de Américo ao interpretá-la com um espírito contemporâneo que tudo multiplica e põe sob confronto.

Sua obra aproxima-se, ao mesmo tempo em que se afasta da obra de Pedro Américo. Transfere para a parte o status de inteiro, já que cada fragmento atualiza e retrata o corpo esquartejado de Tiradentes em várias e diferentes pinturas, causadas pelos diferentes e múltiplos reflexos.

Como as pinturas são feitas da representação das partes, braços, pernas e cabeças, suspensas e pintadas como foram refletidos pelos espelhos, o conjunto é todo fragmentado como um quebra-cabeça sem solução, onde as peças não se encaixam. As partes do corpo representadas possuem suas extremidades à mostra, denotam o ato de quebrar, realizado pelo fragmento. Nelas o inteiro está *in absentia* e os confins do fragmento estão interrompidos apontando para uma ruptura. O que se tem representado na obra de Adriana Varejão é o que Calabrese afirma quando diz que: “[...] o fragmento torna-se ele próprio o sistema no caso de renúncia à pressuposição de sua pertença a um sistema”. (CALABRESE, 1988, p.89).

Dado o exposto pode-se dizer que a obra, *Reflexo de Sonhos no Sonho de outro espelho (Estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo)* de Adriana Varejão pode ser observada como uma obra que contém os elementos formais dos fenômenos artísticos denominados como obra-fragmento.

### **3.4 - Pedro Américo x Adriana Varejão: *Tiradentes esquartejado x Reflexo de Sonhos no Sonho de outro espelho (Estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo)*.**

Como demonstrei neste capítulo, por meio da análise estético-formal das obras *Tiradentes esquartejado* e *Reflexo de Sonhos no Sonho de outro espelho (Estudo sobre Tiradentes de Pedro Américo)* a figura humana é representada por meio de fragmentos em ambas as obras. Contudo, Pedro Américo se aproxima mais de uma poética de uso de pormenores, ao passo que Adriana Varejão reflete um interesse por fragmentos.

O diálogo entre as obras analisadas, não ocorre apenas no tocante ao tema, e sim no âmbito simbólico, a que elas se referem. Mesmo Adriana Varejão afirmando, como relato mais adiante, que sua atração pela obra de Pedro Américo foi apenas de ordem temática.

Isto porque ambas as obras nos levam a refletir sobre a condição do fato social e dos aspectos políticos e culturais envolvidos no enforcamento de Tiradentes.

Assim observa-se que Pedro Américo destaca-se por excelência no plano do bidimensional da Pintura, ao passo que Adriana Varejão, também termina por utilizar-se da Pintura, mas inserida na linguagem contemporânea das Instalações, cujo processo criativo foi um estudo das partes do corpo esquartejado pintadas por Pedro Américo, no plano tridimensional.

Pedro Américo com *Tiradentes esquartejado* de 1893, se apresenta como um pintor de temas históricos, marcados pela dramaticidade e sofrimento humano, podendo ser incluído entre os artistas acadêmicos brasileiros que foram intensamente influenciados pelo Neoclassicismo, Romantismo e Realismo.

Num salto no tempo, 105 anos depois, Adriana Varejão em sua obra, *Reflexo de Sonhos no Sonho de outro espelho (Estudo sobre Tiradentes de Pedro Américo)*, concebe, em 1998, uma releitura ousada da pintura histórica de Pedro Américo. Sua escolha, assim como a interpretação que faz do tema Tiradentes, a projeta entre os artistas contemporâneos brasileiros, cuja característica marcante é a apropriação de imagens e de ícones culturais, que retomam a pintura histórica e dão um novo sentido a estas imagens por meio de novas intervenções e referências ideológicas.

Como se nota Pedro Américo utilizou os estudos à grafite e carvão para elaborar previamente sua pintura, ao passo que Adriana utiliza a fotografia como técnica de registro de estudos e com isso ressignifica a maneira e a técnica, com a qual se planeja uma obra de arte pictórica.

Outro comportamento que os distingue, também os aproxima. Falo da relação com as imagens que usaram para realizar suas obras. Se Pedro Américo compõe por meio de outras obras neoclássicas, inspirado na composição e na estrutura de Ingres, David e ou Géricault, Adriana Varejão se apropria inteiramente de uma única obra, *Tiradentes esquartejado*, por interesse temático, como comenta no vídeo *Adriana Varejão: Metáforas da Memória*: “Eu acho aquela pintura de Pedro Américo horrível, assim do ponto de vista, assim de pintura, mas me interessava ela como tema”. (INSTITUTO ARTE NA ESCOLA, 2006.).

Ambos realizam suas composições por meio da intervenção e analogia com outras obras de arte pictórica e se configuram em procedimentos de meta-pintura. O fato de Pedro Américo representar a figura humana por meio do que Calabrese denomina pormenores, que possibilitam a reconstituição do corpo inteiro dentro mesmo da própria pintura, demonstra o respeito pelo intacto e pelos cânones de representação, que confirma sua poética em harmonia com o espírito do seu tempo, o Neoclassicismo e o Academicismo brasileiro.

Nesse viés, Adriana Varejão apresenta um processo de apropriação e multiplicação de imagens caracterizadas pela fragmentação e exposição do fragmento com caráter de inteiro. Tal comportamento estilístico situa Adriana Varejão entre os artistas contemporâneos que utilizam outras obras e imagens de segunda geração para compor suas pinturas<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> CHIARELLI, 2001, p.256-270.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo se mostrou pertinente, pois ao realizar um percurso histórico da temática da figura humana contrapondo à representação da figura inteira versus a fragmentada, tendo como instrumento a leitura estética e comparativa, apontou para o que as transformações estéticas e formais sofridas pelo tema significaram para a iconografia do corpo e da figura humana.

Tal procedimento encerrou como pano de fundo a História da Arte e da Pintura Brasileira, testemunhas das variações da temática, bem como das contradições e do surgimento do fragmento com valor de inteiro, autônomo, na Arte Moderna.

Em suma, o tema da Figura Humana ao longo da História da Arte permanece sendo representado por meio dessa dualidade: figura-inteira versus figura-fragmentada, já que ambas as concepções de representação do corpo humano são essenciais à expressão artística e pictórica.

Dado o exposto o que distingue ou aproxima as diferentes obras de pintura observadas no percurso histórico por meio da análise da figura humana nos diferentes movimentos artísticos é o tratamento conceitual que se manifesta na forma, caracterizada por aspectos estéticos da representação do inteiro ou do fragmento. Esta atitude conceitual reflete o espírito do tempo e da época, como observa Omar Calabrese.

Por suposto, representar o corpo em partes tem o mesmo significado e importância do que representá-lo inteiro.

O percurso histórico se mostrou eclético quanto à representação da figura humana e o estudo de duas obras, detentoras do mesmo assunto, *Tiradentes esquartejado*, além de dialogarem entre si, apresentaram maneiras distintas de representar o mesmo tema.

A obra *Tiradentes esquartejado* (1893) de Pedro Américo, por representar mimeticamente o tema da Figura Humana, trabalha a temática por meio das partes do corpo,

porém, se constitui numa imagem composta de pormenores, ou seja, que possibilitam a reconstrução do conjunto.

Constata-se que os elementos estéticos que definem uma composição como obra-pormenor na teoria do italiano Omar Calabrese, podem ser observados na análise do tema da Figura Humana na obra *Tiradentes esquartejado* de Pedro Américo.

Ao passo que a obra de Adriana Varejão, *Reflexo de Sonhos no Sonho de outro espelho (Estudo sobre Tiradentes de Pedro Américo)* (1998), por meio da análise estético-formal, que investigou a apropriação da imagem de *Tiradentes* de Pedro Américo pela artista, apresentou que o tratamento estético dado à Figura Humana, favoreceu o uso de fragmentos que impossibilitam a reunião das partes.

Assim observei que as características formais apontadas por Omar Calabrese como possíveis integrantes de uma obra-fragmento podem ser observadas em parte das informações estéticas desta obra de Adriana Varejão.

Sugiro que outros estudos sejam realizados no tocante à representação da Figura Humana, já que a temática se constitui num rico campo de pesquisa repleto de contradições que ainda não foram abordadas pela História da Arte.

Tais pesquisas certamente podem contribuir para a historiografia da representação do Corpo nas Artes Visuais.

Como os aspectos psicológicos e ou políticos envolvidos nestas representações, aos quais não me referi por não serem objetos de interesse neste momento, mas que entendo serem relevantes para futuras pesquisas.

## REFERÊNCIAS

ALAMBERT, Francisco. XXIV Bienal – (auto) devorações. A Era dos Curadores. In: ALAMBERT, Francisco e CANHÊTE, Polyana Lopes (org.). *As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores, (1951-2000)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ADRIANA VAREJÃO: *Metáforas da Memória*. Produção de Miriam Celeste Martins e Gisa Picosque. São Paulo: INSTITUTO ARTE NA ESCOLA, 2006. 1 DVD.

AMARAL, Aracy (curadora). *Arte e Sociedade: uma relação polêmica*. Instituto Itaú Cultural. Folder Mostra – Junho de 2003.

AMORA, Antônio Soares. *Minidicionário Soares Amora de Língua Portuguesa*. 7ª. edição. São Paulo: Saraiva, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução: Denise Bottman e Frederico Carott. São Paulo: Companhia das Letras. 1992.

ARRUDA, Tereza. “Brasilisanische Zeitegenössische Kunst”. In: *Revista Bravo!* Julho de 1999. Ano 2, no. 22, p.68.

ARAÚJO, Emanuel. “Carlos Vergara: à procura da cor brasileira”. In *Carlos Vergara:89/99*. São Paulo: Pinacoteca, 1999, p.03.

ADES, Dawn. Francis Bacon: as Fronteiras do Corpo. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Catálogo 24ª Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico - antropofagia e histórias de canibalismos*, São Paulo, vol. 01, 1998, p. 408-415.

BRITO, Ronaldo. O eterno inquieto. In: \_\_\_\_\_. *Iberê Camargo*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1994, p.17.

CALLADO, Antonio. *Roteiro para vídeo Liberdade ainda que tardia*. In: Site do Memorial da América Latina. Disponível em: <<http://www.memorial.sp.gov.br/memorial/ContentBuilder.do?open=subacervo&ma=me&pagina=biografiaPortinari>> .1997. Acesso em 13 ago. 2006.

CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes. 1988.

CANTON, Kátia. A Pintura Digere a História. In: *Revista Bravo!* Coluna Atelier. Outubro de 1998. Ano 2. No. 13. p.92-93.

CHAIMOVICH, Felipe. Varejão amadureceu pesquisa. In: *Folha de São Paulo*. Caderno Acontece. Especial 2. 23 de Outubro de 2000.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*, 2ª edição, São Paulo: Ed. Lemos, 2002.

\_\_\_\_\_. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. In BASBAUN, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da Arte Moderna*. (trad.) Waltensir Dubra. 2ª. edição. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e “Tiradentes esquartejado”*. 2005. 465p. Tese (Doutorado) - UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.

COBRA, Rubem Queiroz. *Filosofia Contemporânea: Resumos Biográficos*. Disponível em: <[www.cobra.pages.nom.br](http://www.cobra.pages.nom.br)> .2001. Acesso em 10 jul. 2006.

COELHO, Teixeira. *50 Anos de Pintura no Brasil*. São Paulo: Ed. Lemos, 2000.

\_\_\_\_\_. Warhol, Warhol, Warhol. In: *Revista Bravo!* Outubro de 1999. Ano 3. no. 25, p. 106-111.

\_\_\_\_\_. O Gesto da Paixão. In: *Revista Bravo!* Junho de 2003. Ano 6 no. 69 p. 69-73.

COLI, Jorge. O Fascínio de Frank Einstein. Em *Folha de São Paulo*. São Paulo, 02/06/2002. Caderno Mais! No. 538, p. 4-11.

DEWEIK, Sabina. A pintura teatral de Adriana Varejão percorre o mundo. In: *Jornal da Tarde*. São Paulo, 1996.

DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Cia., 1888, ed.C. de T. Chiarelli, Campinas: Mercado de Letras, 1995.

ESCOLA DE ARTE. *Nu.* São Paulo: Globo, 1998. p.04-05.

FILHO, Antônio Gonçalves. Clássicos da Modernidade: Francis Bacon elegeu a figura humana como tema de suas pinturas. In: *Revista Bravo! Conexão Inglesa*. Agosto de 2003. Ano 6. no. 71, p.29.

FRANCASTEL, P. *Pintura e Sociedade*. (trad.) Elcio Fernandes, São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GUEDES, Alexandre Linhares. Vitor Meireles e a tradição pictórica. In: *Arte e Ensaios*. Ano XI. No. 11. EBA – UFRJ. 2004. p.23-25.

GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*. (trad.) Otacílio Neves. São Paulo: Ática, 1996.

GOLDMANN, L. *Dialética e Cultura*. 2ª. ed. (trad.). Luiz Fernando Cardoso. et.al. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

GONCOURT, Edmond. Edgar Degas. In: *Coleção de Arte*. São Paulo: Globo, 1997.

HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. *Primitivismo, Cubismo, Abstração. Começo do Século XX*. (trad.) Otacílio Nunes, São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

HAUSER, A. *História Social da Arte e da Literatura*. Tradução: Álvaro Cabral, São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HERKENHOFF, Paulo. Adriana Varejão: páginas de arte e teatro da história. In: *Catálogo de Exposição – Proposta para uma Catequese de Adriana Varejão*. São Paulo: Galeria Thomas Cohn Arte Contemporânea, Novembro de 1993.

\_\_\_\_\_. Adriana Varejão: Pintura/Sutura. In: *Catálogo de Exposição – Pintura / Sutura*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, Setembro de 1996.

JANSON, H. W. *História Geral da Arte*. Vol. 04. O Mundo Moderno. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KELLY, Celso. A Glorificação do Império. In: BARDI, Pietro Maria (org.) *Arte no Brasil*. Vol.01. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p.540-555.

KING, Margery. Rostos Conhecidos, Órgãos Genitais, os Retratos e Torsos de Andy Warhol. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Catálogo 23ª Bienal Internacional de São Paulo: Salas Especiais*. São Paulo. 1996. Volume 01, p. 40-53.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeiji. A Figura Humana. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura – Vol. 06: A Figura Humana*. São Paulo: Ed. 34, 2004, p.09-13.

LEITE, José Roberto Teixeira. O Século XIX e o Neoclássico. In: ARTE NO BRASIL, São Paulo: Victor Civita, 1982. p. 150-194.

\_\_\_\_\_. A Revolução da Arte Moderna. In: ARTE NO BRASIL, São Paulo: Victor Civita, 1982. p. 195-254.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura – Vol. 06: A Figura Humana*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LOBO, Huertas. *História Contemporânea das Artes Visuais*. Lisboa: Ed. Livros Horizonte, 1981.

LOPES, Almerinda Silva. *João Câmara: o revelador de paradoxos político-sociais*. São Paulo: EDUSP, 1995.

MALPAS, James. *Realismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

MELLO JÚNIOR, Donato. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo – 1843.1905. Algumas singularidades de Sua Vida e de Sua Obra*. Rio de Janeiro: Ed. Pinakotheke, 1983.

MICHEL, Régis. A Síndrome de Saturno ou a Lei do pai: Máquinas canibais da Modernidade. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Catálogo 24ª Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico - antropofagia e histórias de canibalismos*, São Paulo, vol. 01, 1998, p. 120-133.

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

MIGLIACCIO, Luciano. O Século XX. In: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO 2000. *Arte do Século XIX*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p.146.

MORAIS, Frederico. “Tiradentes nas artes plásticas brasileiras”. In: NEVES, José Alberto Pinto (org.) *Tiradentes*, Brasília: MEC, 1993.

MOTTA, Edson. Rodolfo Amoedo. In: FUNARTE. *Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979, p.76.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Exposição Pedro Américo e Victor Meirelles (Retrospectiva)*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1941.

NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Àtica, 1996.

OLIVA, Achille B. The Internacional Trans – Avantgarde. In: *Flash Arte*, n.104, out/nov, 1981, p.38.

OLIVARES, Rosa (1998). Pedacos de Nós Mesmos. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Catálogo 24ª Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico - antropofagia e histórias de canibalismos*, São Paulo, vol. 01, 1998, p. 508-512.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles e MATTOS, Claudia Valladão de. (org.). *O brado do Ipiranga*. São Paulo: EDUSP, 1999.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976. 444p.

PIZA, Daniel. Construção visual de um salvador da pátria. In: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2/Cultura – História da Arte. 14 de Outubro de 2001. p. D6.

PONTUAL, Roberto. *Entre dois Séculos: Arte Brasileira do século XX na Coleção de Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1987.

REYNOLDS, Donald Martin. *Introducción a la História del Arte. El Siglo XIX*. Barcelona: Ed. Gustavo Gilli, 1985.

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA. *João Câmara Filho*. Disponível em: <[http://www.sc.df.gov.br/paginas/museus/museus\\_06.htm](http://www.sc.df.gov.br/paginas/museus/museus_06.htm)> Acesso em: 14 ago. 2006.

SILVA, Ana Márcia. O Corpo do Mundo: algumas reflexões acerca da expectativa de corpo atual. In: GRANDO, José Carlos. (org.). *A (des) construção do corpo*. Blumenau: Edjurb, 2001. p. 13-33.

SILVEIRA, J. E. B. R. da. *Abordagem Metodológica do objeto artístico: considerações sobre alguns princípios teóricos*. Bauru, SP: Jalovi, 1979.

STARUSCI, Carolina. Adriana Varejão. In: *Revista Latinarte Magazine*. Agosto/Setembro de 2001. p.12-14.

SWINGLEHURST, Edmund. *Vida e Obra de Cézanne*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

TRIVIÑOS, A.N.S. *Introdução à Pesquisa em Ciências Sociais: a Pesquisa Qualitativa em Educação*. São Paulo: Atlas, 1982.

VAREJÃO, Adriana. *Trabalhos e referências 1992-1999*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1999.

VILLAÇA, N. e GÓES, F. A Emancipação cultural do corpo. In: VILLAÇA, N. e GÓES, F. (org.) *Nas Fronteiras do Contemporâneo: território, identidade, arte, moda, corpo e mídia*. Rio de Janeiro: Ed. Mauad/ FUJB, 2001.

WEISS, Ana. Adriana Varejão provoca vertigem em nova mostra. In: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2. 05 de Outubro de 2000. p. D13.

Área de conhecimento da titulação do Mestrado, conforme tabela CAPES:  
ARTES – 8030100-2.