

A Interação entre História, Memória e Anacronismo em uma pintura de Portinari

ALMERINDA DA SILVA LOPES¹

Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: O artigo reflete sobre o painel *Tiradentes* (1948-49), executado a têmpera pelo pintor brasileiro Cândido Portinari (1903-1962), encomendado ao artista pelo empresário mineiro Francisco Inácio Peixoto, para o colégio de Cataguases (MG), projetado por Oscar Niemeyer (1907-2012). Embora aborde um tema histórico, o artista não se propôs executar uma obra ilustrativa. Recorre a cores vibrantes e a uma gramática visual não naturalista - o que motivou na época algumas críticas. Reconfigura poética e anacronicamente cenas, cenários, imagens, personagens históricos e ficcionais, de diferentes tempos e espaços, dispendo-os lado a lado, em um mesmo écran cinemático. A reflexão sobre o painel, que aborda a saga da condenação à execução do revolucionário brasileiro, é respaldada nos conceitos de anacronismo e de memória e esquecimento, emprestados de Didi-Huberman (2000) e Ricoeur (2007).

Palavras-chave: Inconfidência Mineira; Portinari; Memória e Imaginação; Anacronismo.

Abstract: The article contextualizes and reflects on the panel *Tiradentes* (1948-49) performed on tempering by the Brazilian painter Cândido Portinari (1903-1962), ordered to the artist by the Minas Gerais entrepreneur Francisco Inacio Peixoto, for the school of Cataguases (MG), designed by Oscar Niemeyer (1907-2012). Although it addresses a historical theme, the artist did not propose to perform an illustrative work. Resorts to vibrant colors and a non-naturalistic visual grammar - what motivated at the time being some criticism. Reconfigures poetically and anachronically scenes, pictures, images, historical and fictional characters, from different times and spaces, arranging them side by side, in a same cinematic screen. The reflection over the panel is backed by the concepts of anachronism and memory and forgetfulness, taken from Didi-Huberman (2000) and Ricoeur (2007).

Key words: Inconfidência Mineira; Portinari; Memory and Imagination; Anachronism.

Recebido em 14/02/2018 e aceito em 28/11/2018.

1. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Professora de História da Arte da Graduação em Artes e dos Programas de Pós-graduação em Artes e Em História da Universidade Federal do Espírito Santo. Pesquisadora de Produtividade do CNPq.

Introdução

Para Didi-Huberman (2000, p.9-10), “diante de uma imagem estamos diante do tempo – e por mais antiga ou por mais contemporânea que ela seja – o passado não deixa jamais de se reconfigurar”, o que torna (...) “possível pensar a imagem como uma construção da memória e não como obsessão”. Respaldando-nos nesses conceitos refletimos sobre o emblemático painel *Tiradentes* (1948-49), de autoria de Cândido Portinari (1903-1962). Observa-se que, mesmo tratando-se de encomenda governamental para um trabalho de temática histórica, o artista não se desviou de seu projeto poético, nem se propôs fazer mera ilustração ou uma narrativa do fato histórico.

O encadeamento inventivo e a visualidade do painel *Tiradentes* tiveram como referência a pesquisa feita em documentos e bibliografia sobre a Conjura, segundo informação do artista em depoimentos concedidos à imprensa. Destacou, porém, como uma de suas principais fontes de inspiração, o livro de poesia de Cecília Meireles, escrito poucos anos antes dele ter iniciado a pintura, na década de 1940. Tratava-se do *Romanceiro da Inconfidência*, série de poemas que impressionou o pintor e teria contribuído para a concepção arquitetônica da trama dramática daquele painel. Portinari confirmava, assim, ter se balizado mais na imaginação que na narrativa histórica oficial, recusando-se a fazer mera ilustração da saga do herói.

Após o recebimento da encomenda Portinari realizaria viagem à cidade de Ouro Preto - palco da Conjura Mineira – deslocando-se durante alguns dias por ruas e vielas do local onde viveram e atuaram os inconfidentes. Observou e capturou aspectos da arquitetura e da paisagem, que depois de transfigurá-los e recriá-los iria inseri-los nos cenários e cenas do painel a ser executado. As referências à tipografia mineira transparecem de modo especial, na estruturação geométrica do espaço pictórico, na demarcação

do relevo, na luz e nas cores terrosas do solo. Tais recursos permitem-lhe fundir espaço público e espaço geométrico, “tempo narrado e tempo construído”, “tempo cósmico e tempo fenomenológico”. Não se propõe, portanto, precisar ou demarcar “lugares privilegiados, mas formular lugares quaisquer” (RICOEUR, 2008, p.158-9).

O mesmo ocorre na criação das figuras de algumas das cenas, em que autor subverte a hierarquia da pintura clássica, diminuindo as proporções da figura do herói e representando esse mesmo protagonista da saga histórica não no primeiro plano, mas em um plano visual distante. Em outras cenas faz uso de elementos simbólicos - objetos, cores e luzes - que desempenham função primordial na configuração do espaço e do tempo. Subverte aspectos pontuais da narrativa histórica e reconstituindo-os imaginária e livremente na pintura do painel. Esta tem início com a representação simbólica do momento em que ocorre a leitura da sentença de Tiradentes, e termina com a exposição das partes do corpo do herói em locais públicos, acontecimento ocorrido cerca de um século e meio antes do artista aceitar a encomenda para executar a pintura em análise.

Portinari atribuiu ao painel uma estrutura cinemática, para articular criativamente, em seis cenas pictóricas, a representação dos momentos finais da vida de Tiradentes. Acusado de liderar o movimento revolucionário contrário ao pagamento de pesados impostos cobrados pela Coroa Portuguesa, pela extração do ouro em Minas Gerais (Século XVIII), seria preso, julgado e condenado à pena máxima por enforcamento. Os autos da sentença determinaram, ainda, o esquartejamento do cadáver e a exposição pública das respectivas partes, nas estradas que ligavam o Rio de Janeiro a Minas Gerais - locais esses por onde Tiradentes transitou para incitar os mineiros à insubmissão a Portugal – e o arrasamento da residência do mártir, seguido do salgamento do respectivo terreno, para que nenhum dos

descendentes do mártir lá pudesse viver. Entretanto, essa última atrocidade não seria enfocada pelo artista na pintura. Portinari atualiza e recodifica a história do passado pela ótica e experiência do presente.

Através desse encadeamento cinemático das cenas, o artista parece apontar, mesmo que de maneira velada ou pouco explícita, para a farsa da história. Basta citar que apenas o humilde alferes da cavalaria em Vila Rica (atual Ouro Preto), Joaquim José da Silva Xavier - mais conhecido pela alcunha de Tiradentes, por ter atuado como prático de dentista - foi acusado nos autos de “lesa majestade” e o único participante do movimento revolucionário condenado à pena máxima: a execução por enforcamento em praça pública, o que ocorreu três dias depois, em 21 de abril de 1792.

Embora tivesse lutado ao lado de intelectuais, profissionais liberais e homens abastados - grandes proprietários de terras, clérigos, militares, escritores, comerciantes, parte dos quais formados em academias europeias: escolas militares, cursos de direito e medicina, onde foram influenciados pelas ideias iluministas – apenas a Tiradentes foi imputada a pena máxima. Os revolucionários mais influentes foram absolvidos ou receberam penas bem mais brandas, tendo sido enviados para o degredo em colônias portuguesas na África, onde sequer seriam presos.

Na concepção criativa do painel Portinari optou pelo tríptico, em uma sequência de seis cenas (duas em cada parte do tríptico), analisadas adiante. Foi essa a solução encontrada por ele para estruturar a composição, em um espaço retangular e de proporções desconúas, pois a parede onde a obra seria instalada media 310 x 1770 cm. Para a execução de trabalho com tamanhas dimensões, o artista, além de solucionar problemas de natureza espacial e técnica, teve que construir novo ateliê que lhe possibilitasse executar a maior encomenda recebida por ele, até então.

A temática nacionalista e o reconhecimento internacional de Portinari.

Para se entender a deferência concedida ao artista, alguns fatos foram determinantes para que o recatado artista, criado no interior de São Paulo, se transformasse, na segunda metade dos anos 1930, no único artista brasileiro conhecido internacionalmente, angariando, assim, o maior número de encomendas do Governo de Getúlio Vargas, razão pela qual alguns lhe atribuíram a pecha de “pintor oficial”.

Depois de se aperfeiçoar na Europa (1929-1931), com o prêmio conquistado no Salão Nacional de Belas Artes - onde teve contato com as diferentes tendências estéticas modernas e também com a pintura mural dos renascentistas italianos -, após seu retorno ao Brasil Portinari iria recorrer a figuras agigantadas, de gramática expressionista, e a temas voltados para a realidade local. A lida no campo assumia lugar de destaque, a partir de então, sendo seus principais protagonistas os trabalhadores mulatos de braços e pés descomunais. Tal peculiaridade foi atribuída por alguns ao diálogo particular que o brasileiro estabeleceu, de modo especial com a pintura mural de Diego Rivera, que ele conheceu nos Estados Unidos e que parece ter exercido também sobre Portinari algum impacto. Todavia, o possível contágio de nosso artista pela pintura internacional é contestado por outros estudiosos e deve ser analisado com muito cuidado.

Para Annateresa Fabris (1996), os propósitos que o brasileiro e os mexicanos imprimiram às respectivas pinturas suscitam diferentes articulações reflexivas, considerando que as diferentes realidades dos países em que atuavam esses artistas. O México acabava de sair de uma revolução de caráter popular e a pintura muralista confirmaria o quanto os mesmos se sentiam atraídos pelas ideias socialistas e se declaravam herdeiros das tradições ancestrais indígenas, acreditando na revolução do proletariado, à maneira do que aconteceu na Rússia (1917). Portinari, por sua vez, jamais imprimiria às obras pintadas por encomenda do governo

brasileiro, o mesmo viés ideológico e didático que caracterizou a pintura mexicana, nem iria transpor para suas obras questões peculiares ao realismo socialista. Entretanto, outras referências certamente também não passariam despercebidas ao brasileiro, como as obras de Picasso, que faziam parte dos acervos de alguns dos principais museus americanos.

Foi também tal temática social que o artista angariou o já citado reconhecimento internacional e conquistou importantes prêmios, que lhe propiciaram realizar algumas viagens aos Estados Unidos. A primeira delas ocorreu em 1935, quando lhe foi concedida uma Menção Honrosa pela tela *O Café* (1934), em exposição Internacional no Instituto Carnegie em Pittsburgh, na Pensilvânia. Nessa pintura, o autor aborda a colheita do café, destacando a força e o labor do mulato, de pés solidamente fincados no solo, cuja cor se confunde com a da pele do trabalhador. Por sua vez, a colona, isto é, a figura de mulher branca, que aparece sentada no canto esquerdo da tela, tem o olhar distante e desolado, alheia a uma atividade na qual não se reconhece nem se identifica. Essa pintura foi premiada, curiosamente, na cidade americana conhecida como “Cidade do Aço”, o mais importante polo siderúrgico americano da época, atividade econômica essa que era o reverso daquela expressa por Portinari em sua tela.

Entretanto, se no caráter agigantado das mãos e dos pés dos trabalhadores pintados pelo brasileiro, parece possível estabelecer alguma analogia com o muralismo mexicano, deve-se considerar que Portinari não recorreu a tal estrutura visual por acreditar no poder revolucionário da arte, mas para enobrecer o trabalhador, em especial o negro. Isso se confirmava, por exemplo, em *Construção de Rodovia* (1936), conjunto de painéis executados pelo pintor brasileiro para o Monumento Rodoviário, na Rodovia Presidente Dutra, ligando o Rio de Janeiro a São Paulo. Repetiria essas mesmas características nos trabalhadores dos afrescos, quem têm por

temática os *Ciclos Econômicos* do Brasil (executados entre 1939 e 1944). A encomenda desses doze murais foi feita ao artista por Gustavo Capanema, para a antessala do gabinete do ministro, no edifício sede do Ministério de Educação e Saúde - ícone da arquitetura modernista -, que foi projetado por uma equipe de arquitetos brasileiros, encabeçados por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, e assessoria de Le Corbusier.

Nos estudos preliminares desse conjunto de pinturas, o artista reforçaria igualmente o ideário de uma arte social, exaltando o trabalhador braçal, em especial o negro, de pés e mãos disformes e agigantados, como símbolo da força do trabalho e de sua efetiva contribuição para a riqueza do país. Revelaria, ainda, a “ideologia imagética da burguesia estado-novista”, como bem observa Annateresa Fabris (1996, p. 81-2):

Ao forjar uma imagem heroica do negro, nega a teoria da inferioridade racial então divulgada pela Liga de Higiene Mental e pela Comissão Central Brasileira de Eugenia. Se, com a ideia da inferioridade do negro, a elite dirigente transformara em racial o que era social, o que era decorrência do sistema de produção adotado no país, não deve causar surpresa o fato de uma obra como *Café* ter vetada sua inclusão na Exposição Internacional de Paris de 1939. O Brasil que perseguia a imagem de país branco não podia reconhecer-se, como escreve Santa Rosa, na ‘representação de homens pretos e mulatos, na sua rude labuta, produzindo a riqueza nacional’.

Em 1939, quando da instalação, por Portinari, de três grandes painéis no pavilhão do Brasil, na Feira Mundial de Nova York, foi adquirida ao artista a tela *O Morro*, por Alfred Barr, diretor do Museu de Arte Moderna (MoMA), para integrar a coleção da instituição, o que confirma o reconhecimento internacional da obra do brasileiro. No ano seguinte, o artista de Brodóski realizava mostra individual no Instituto de Artes de Detroit, onde Diego Rivera havia pintado, no início da mesma década, vários murais alusivos à indústria automobilística. Essa exposição seguiu

depois para o Museu de Arte Moderna (MoMA), de Nova York, com sucesso absoluto de vendas e de público, e referências elogiosas da crítica.

No início da década de 1940, Portinari voltaria aos Estados Unidos para a entrega de quatro grandes murais a têmpera, encomendados para a Fundação Hispânica, na Biblioteca do Congresso, em Washington, denominados: *Descobrimento*, *Desbravamento da Mata*, *Catequese dos Índios* e *Garimpo de Ouro* (1941). Embora o artista afirmasse ter feito a pesquisa para a criação dos murais em livros de História do Brasil, as composições revelam que o foco do autor não foi a narrativa histórica, mas a linguagem poética. De modo especial o último trabalho citado – cujo tema parece antecipar o envolvimento do artista com a saga de *Tiradentes*, cuja encomenda receberia pouco tempo depois, a linguagem expressa nas imagens e composições das duas obras são muito distintas.

Se em *Garimpo de Ouro* o artista parece dialogar com as formas expressionistas de Picasso, no painel *Tiradentes* faria reverberar uma linguagem geometrizada e fragmentária reveladora de um olhar superficial ou ingênuo sobre a gramática cubista, no sentido de que o artista brasileiro não se mostrou tributário do programa teórico dessa tendência. Pautado na autonomia e na liberdade poética Portinari ousou na inventividade desse painel, sem se prender à narrativa histórica, consciente que nem a narrativa dos historiadores, nem as obras de arte correspondem à realidade ou à verdade absoluta dos fatos. Mas, como bem observa Paul Ricoeur (2007, p. 152-3), “ao serem confrontados o quadro (pintado) e a narrativa no nível propriamente literário da historiografia: o quadro faz acreditar na realidade, por força daquilo que Roland Barthes chama de efeito do real”.

Por sua vez, o teórico Didi-Huberman (2000, p.10) observa que as imagens artísticas possuem “mais memória e mais de futuro que aquele que as olha. Diante de uma imagem devemos humildemente reconhecer

(...) que somos elementos frágeis, elementos de passagem, enquanto que ela é elemento do futuro, elemento de duração”. E não deixa de ter razão, considerando que, enquanto bens espirituais, as obras de arte incorporam uma espécie de “imortalidade” ou de “perenidade”, que prolonga sua existência para além daqueles que as elaboraram e dos interlocutores que as interrogam. À maneira de palimpsestos, as obras vão acumulando novas camadas de significado, atualizando-se e se renovando continuamente, a cada novo olhar ou diálogo que estabelecemos com elas. Isso constitui também um processo de potencialização, de transformação, de sobrevivência e de persistência da memória, possibilitando que a amplitude dinâmica do presente, contamine, atualize e atribua novo sentido ao passado, retirando-o do esquecimento. Nesse sentido, dialogar com obras de arte significa mais que repetir o que já sabemos e conhecemos delas ou o que elas representam, consiste em desvelar novas possibilidades visuais e articulações criativas, processo que é ao mesmo tempo dialético, ético e estético.

Embora o painel *Tiradentes* seja uma pintura relativamente recente, concluída no final da década de 1940, a articulação construtiva das cenas nele arroladas configura-se como uma montagem de tempos cronológicos e imaginários, realocados por Portinari como em um enredo teatral ou fílmico, em que o tempo não se revela necessariamente linear ou cronológico, mas circular.

O painel *Tiradentes* de Cândido Portinari:

A encomenda dessa obra foi feita ao artista pelo advogado, industrial do ramo de tecidos, latifundiário, escritor e colecionador Francisco Inácio Peixoto (1909-1986), natural de Cataguases (MG), na Zona da Mata mineira, tendo sido ele também o responsável por ter levado para a cidade a arte e a arquitetura moderna. O painel destinava-se a uma das paredes do saguão de

entrada do colégio mantido naquela cidade pelo empresário e mecenas, cujo edifício, em fase de finalização, foi projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer (1907-2012), que teria também sugerido ao comanditário o nome do pintor.

Título: *Tiradentes*



Fig.1. Cândido Portinari, 1948-49, têmpera sobre tela, 309 x1767 cm. Localização atual: Memorial da América Latina, São Paulo. Fonte: Cândido Portinari, Catálogo Raisonné (DR Rom), Projeto Portinari (RJ).

Embora Portinari não fosse um homem letrado, considerando ter interrompido os estudos formais na terceira série do ensino fundamental, usou de grande perspicácia na arquitetura da trama pictórica e na maneira como articulou a sequência de cenas e cenários do painel para fazer referência à saga de Tiradentes. A pesquisa bibliográfica e documental foi o ponto de partida para a concepção da trama histórica, mas o artista se balizaria muito mais em sua própria imaginação, que na busca de formular uma narrativa histórica. Engendrou, assim, um verdadeiro jogo da memória, por meio do qual instiga os potenciais interlocutores da obra a montarem, desmontarem e remontarem a trama visual por ele inventada.

Até chegar à versão final do painel, o artista realizou inúmeros desenhos, esboços e gravuras das imagens dos personagens históricos, figurantes, objetos, além de estudos de composição e paleta de cores. Constituiu, assim, uma espécie de dossiê, que pode ser entendido como desdobramento da obra e como laboratório criativo e experimental, na

busca de soluções que se adequassem ao seu projeto poético e ao propósito de subverter a narrativa histórica.

Na primeira cena que integra o painel representa a leitura da sentença que condenou o revolucionário à morte na forca, enquanto que na sexta e última cena mostra a exposição pública das partes resultantes do esquartejamento do corpo de Tiradentes. Se tais fatos não ocorreram simultaneamente em um mesmo tempo e espaço, o artista representou-os imaginária e criativamente um ao lado do outro, em uma mesma superfície ou écran pictórico. Formulou, assim, um processo dialético que rompe a dicotomia sincronia versus diacronia, avanço e recuo, tempo contínuo e descontínuo, reafirmando que nada pertence a um único tempo, mas aos diferentes tempos, que Didi-Huberman denomina *destempos*. Recorre a um recurso cinematográfico para realocar e fazer desfilar diante dos olhos do espectador figuras, expressões e cenas inventadas, até porque dos conjurados não há retratos. Portinari transforma os protagonistas dos acontecimentos de um passado histórico distante, em agentes de sua trama pictórica. Essas figuras lembram espectros mal delineados ou seres fantasmáticos, que são projetados pelo autor contra uma grade geométrica. Parecem assim emergir de um mosaico de planos geométricos, que atribuem certa instabilidade às cenas, tal como se apresentam à imaginação. Dotados de forte carga expressiva, envolvem o espectador nessa espécie de trama, instigando-o a tecer os fios soltos ou a remover as camadas empoeiradas da história, para desenterrar, arrolar e reconstituir os personagens de um episódio traumático ocorrido em um tempo que ele não vivenciou, e ao qual temos acesso pela memória simbólica.

Na primeira cena, a partir da esquerda do painel, aparece em destaque, no primeiro plano, o que o artista imaginou ser a figura de Tiradentes. Este usa botas e traja farda militar – pois exercia na época da

Conjura, o cargo de Alferes da Cavalaria (cargo equivalente ao de Segundo Sargento), na Sexta Companhia do Regimento de Dragões da antiga Vila Rica. Possui as feições jovens, e não exibe as barbas longas que lhe foram imputadas por vários artistas brasileiros, em pinturas, gravuras e esculturas elaboradas entre o final do século XIX e o início do século XX.

Título: *Leitura da Sentença* (cena 1: pormenor painel *Tiradentes*)



Fig. 2. Cândido Portinari, 1948-49 Fonte: AJZENBERG (2003, p. 26)

O fato de a fotografia ter surgido quase na metade do século XIX, os atributos físicos atribuídos ao herói por historiadores e artistas foram objeto de divergências e contradições. Durante o Império Tiradentes não são conhecidas representações de Tiradentes, pois foi visto como ser

maldito e indigno de ser representado nas diferentes expressões artísticas. Logo depois da Proclamação de República brasileira (1889) foi elevado à condição de herói e mártir, passando a ser retratado por inúmeros artistas.

Os primeiros retratos conhecidos do inconfidente datam dessa época, elaborados pelo positivista Décio Villares (litografias, pinturas a óleo, esculturas), sendo representado com barba e cabelos longos, numa tentativa de comparar Tiradentes à figura de Cristo. Esses mesmos atributos passariam a ser repetidos nas obras executadas seguidamente por outros artistas. Apenas em 1940, José Wash Rodrigues interrompia essa tradição, ao pintar o retrato do alferes destituído da característica barba, talvez respaldado no fato de que os condenados à morte na forca costumavam ter o cabelo e a barba raspados.

Parece possível que Portinari tenha se inspirado nesse retrato, para representar, no painel em análise, o inconfidente de rosto imberbe. Todavia, conjetura-se que para executar o retrato de Tiradentes, o pintor teria usado como modelo seu amigo Luiz Carlos Prestes, e seu companheiro e militante no Partido Comunista brasileiro. A hipótese parece se confirmar considerando existir semelhança física entre os retratos de Prestes e a expressão que o pintor atribuiu a Tiradentes. Coincidentemente a atuação mais marcante de ambos os revolucionários ocorreu em faixas etárias bastante próximas. Assim, ao procurar remontar imaginariamente um fato histórico do passado, Portinari insere no contexto da obra personagens e elementos plásticos de seu tempo, criando uma nova temporalidade e rompendo a linearidade do tempo cronológico, impulsionando-o para frente ou para trás.

Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, é representado por Portinari, nessa cena, com porte altivo, corpo viril e hierático, tendo uma grossa corrente de ferro atada aos punhos, símbolo da submissão do Brasil

a Portugal, cujo elo o revolucionário lutou para romper. Subsequentemente ao herói alinham-se outras figuras masculinas, que com ele comungavam do mesmo ideal libertário, sendo que a sequência de cabeças imprime alguma profundidade ao grupo. O pintor denunciava assim sua formação acadêmica, da qual em alguns trabalhos parece querer se desvencilhar, enquanto que em outros tira partido de tal artifício. Ladeando Tiradentes, mas guardando certa distância do mesmo, posiciona-se a figura do Escrivão, Desembargador Francisco Luiz Álvares da Rocha, que lê, em pé, a sentença que condenou o inconfidente à morte na forca. O revolucionário houve a sentença em posição ativa, depois de ter passado cerca de três anos preso em uma masmorra da *Cadeia Velha* (na antiga Câmara do Rio de Janeiro, onde se localiza hoje o Palácio Tiradentes), de onde foi retirado pouco antes para ouvir a leitura dos autos. O desembargador segura firme com as duas mãos, o volumoso livro do processo condenatório, pouco abaixo dos olhos, ocultando-lhe quase que inteiramente o rosto. A leitura da sentença, segundo relatos, teria consumido longo tempo, aumentando assim a ansiedade e a apreensão do réu, no aguardo do desfecho de seu destino.

A reação de revolta e perplexidade é expressa pelo grupo de mulheres e crianças negras acorrentadas, que dão as costas para o escrivão e elevam as mãos ao rosto, como se repudiassem o resultado da pena ou manifestassem terror diante da iminência da morte de Tiradentes. O artista parece referir-se, assim, aos acontecimentos que sucederam a leitura da sentença, quando foram proferidos discursos panegíricos de exaltação à condenação de Tiradentes, por ter sido imputada a pena máxima por lesa-majestade à rainha de Portugal e Brasil, D. Maria I, o que, segundo informam alguns historiadores, gerou protestos e atizou a revolta do povo presente. No primeiro plano e à frente desse grupo feminino, Portinari posicionou um baú fechado, objeto frequente e iterativo da obra do artista. O baú

não deixa de remeter à “caixa de Pandora”, como depositário da memória. Instiga a curiosidade e desafia o interlocutor a abri-lo imaginariamente para desvendar o desfecho da história.

Na segunda cena pictórica, a geometria dos planos do fundo e o chão ganham tons mais sombrios, contrabalançados por planos brancos de luz, o que põe em destaque a figura do herói, que caminha cabisbaixo pelas ruas do Rio de Janeiro até o cadafalso, acompanhado por um grupo de figuras do povo. As cabeças dessas últimas reverberam luz, seccionadas por um plano branco, que desfoca as expressões e as equaliza. As cabeças parecem assim terem sido deslocadas do corpo para localizar-se em um plano superior, que lembra um altar de oferendas ou de ex-votos.

Portinari repete a figura de Tiradentes de botas, agora vestindo uma caminha vermelha ao invés da farda militar, ou do tradicional camisolão branco com que os condenados à morte costumavam ser executados. A figura do herói ganha destaque na cena, ressaltada por uma forma geométrica retangular, luminosa e vertical, que se coloca atrás dele. Essa forma permite estabelecer analogia com a coluna à qual foi atada a figura de Cristo durante a sua flagelação, em representações artísticas clássicas de autoria de estrangeiros e de brasileiros. Tiradentes possui expressão serena e resignada, braços cruzados sobre o peito, e as proporções corporais bem delineadas, e parece ter interrompido a caminhada ao deparar-se com a multidão que se acotovela diante da forca onde o herói seria executado.

À esquerda do revolucionário posiciona-se o grupo mais numeroso e compacto de mulheres do painel, que são identificadas apenas pelas vestes, uma vez que essas configurações ou arcações nas revelam grande detalhamento anatômico. O rosto de algumas das figuras situadas em um plano mais próximo e voltado para o observador, além de melhor esboçado é destacado pela luz. Aquelas cujos pés alinham-se próximos à

borda inferior da pintura estão de costas para o observador. As cabeças das figuras mais distantes parecem mais uma vez decepadas, agora por um plano marrom escuro, o que as faz parecer uma massa informe. À esquerda desse agrupamento e distanciando-se um pouco dele, Portinari insere outro grupo feminino, menos numeroso e mais disperso. As figuras mais próximas voltam o rosto para o espectador e parecem lamentar o destino imputado ao herói, enquanto que o restante do grupo posiciona-se de costas para observador e de frente para o patíbulo, que curiosamente foi inserido em um plano muito distante.

Título: *Tiradentes* (pormenor do painel cenas 3 e 4: a Força e o Corpo)



Fig. 3. Cândido Portinari, 1948-49. Fonte: AJZENBERG (2003, p. 27).

Embora se saiba que participaram da Inconfidência Mineira representantes somente do sexo masculino, como explicar que grande parte dos figurantes das cenas do painel é de mulheres? Embora a questão certamente não se restrinja a uma única explicação, talvez se possa aventar

a hipótese de que por meio de tais representações Portinari faz alusão à “liberdade”, substantivo feminino que também inspirou algumas imagens pictóricas da República francesa. Vale lembrar que Portinari teve contato com tais obras alegóricas e de forte teor político em Paris, durante o período em que permaneceu naquela capital, como pensionista do governo brasileiro (1928-1930). As alegorias femininas tornaram-se recorrentes na imagética positivista que se difundiu na fase inicial da República brasileira, sendo que um de seus maiores expoentes foi o já citado pintor Décio Villares (1851-1931).

Atrás desses dois blocos de representações femininas e em um plano longínquo Portinari coloca, curiosamente, o que seria a cena principal da pintura: a execução de Tiradentes. De um lado enfileira-se, em uma estrutura triangular, a guarda montada - referência à Companhia da Cavalaria, que integrou o séquito fúnebre do revolucionário – sendo que os membros da guarda mais parecem fantoches ou soldadinhos de chumbo. Exatamente no centro do painel o artista inseriu o cadafalso, no qual tem destaque uma sequência de degraus e no centro do mesmo o mastro vertical da forca. Desse mastro pende sem vida o corpo branco, desfigurado, informe ou amorfo do herói, que lembra um espantalho ou um ser fantasmático, apesar de parcialmente obstruído pelos limites da tela, ou completar-se fora dela. Tal artifício transforma a execução em um acontecimento secundário, ou menos trágico, como se o artista refutasse a pena e a execução do revolucionário. Todavia, é o patíbulo que divide o painel exatamente ao meio. Por outro lado, essa localização, no centro do painel, coloca a forca e o corpo do herói no ponto focal da pintura, atraindo para lá o olhar do espectador. Tal representação simbólica do revolucionário teria alguma relação com a frase bíblica: “Os teus olhos viram a minha substância ainda informe”, para remeter à onipotência e onipresença dos

ideais de Tiradentes para além de sua morte?

Se ao inserir a forca em um plano distante, Portinari evitou a representação minuciosa e trágica da cena macabra do herói morto por estrangulamento, essa opção se tornaria um dos alvos do ataque que o crítico Mario Pedrosa faria ao painel, quando da exposição do mesmo no Rio de Janeiro em 1949, antes de seguir para o colégio de Cataguases, onde seria instalado.

Uma grande diagonal separa a terceira da quarta cenas pictóricas, na qual o autor inverte a ordem da representação, em relação à cena anterior. Em uma estrutura compositiva triangular, cuja base é a borda inferior do painel e o vértice superior situa-se fora do painel, a composição não deixa de apontar para o barroco. Em dimensões agigantadas, situa-se nesse espaço o corpo martirizado no herói destituído da cabeça, com o sangue vertendo vivo por todos os poros, no momento que antecede a carnificina macabra à qual ainda seria submetido o cadáver. O nó da grossa corda que enforcou Tiradentes, mais parece uma engrenagem mecânica perfurando as entranhas do mártir. O corpo acéfalo foi representado em *close up*, remetendo mais uma vez ao cinema. Desliza de encontro à trava vertical da forca estatelando-se no piso branco do patíbulo, onde será esquartejado, enquanto a cabeça decepada jaz entre as pernas do herói, com o rosto voltado para o espectador, ainda vertendo sangue, acentuando o sentido trágico da cena. Se a cabeça é o órgão gerador do pensamento, do discernimento e da força vital do ser humano, ao aparecer decepada e vertendo sangue coloca-se como símbolo de transcendência e de salvação, de modo semelhante a Cristo que morreu para salvar a humanidade.

Título: *Tiradentes* (pormenores cenas 5 e 6: A exposição pública das partes do corpo e da cabeça)



Fig.4. Cândido Portinari, 1948-49. Fonte: FABRIS (1996,p.136)

À direita do corpo sanguinolento do revolucionário, aparecem enfileiradas várias cabeças (ou seriam máscaras?), expressões que parecem representar simbolicamente os algozes do herói e cujos corpos são obstruídos pelo patíbulo. Apenas uma dessas figuras se destaca entre as duas fileiras de máscaras e possui um arremedo de corpo. Protesta de braços erguidos e mãos cerradas, entre as estranhas cabeças de horripilantes expressões, que não deixam de remeter simbolicamente ao teatro da vida ou à farsa da história. Teria Portinari usado de estratégia semelhante à que adotou Aleijadinho nas esculturas em madeira localizadas nas capelas dos Passos da Paixão, no adro da Igreja de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo, cujos corpos dos soldados romanos que flagelaram Cristo foram deformados por ele, e as expressões reduzidas a máscaras ou carrancas? Se atentarmos para o fato de que um dos pés ensanguentados do cadáver parece prestes a desferir nessas máscaras um certo pontapé, talvez se possa aventar a hipótese de que tais representações referem-se aos

algozes do mártir.

Na cena seguinte, a de número cinco, uma seqüência de quatro formas cilíndricas produz um efeito de perspectiva, obtida pela gradativa diminuição das alturas e das espessuras dos cilindros, que também atribuem ritmo à composição. O espaço que rodeia os cilindros é o mais iluminado de todo o painel, o que contribui para acentuar a verticalidade desses elementos e para atrair para o cimo dessas formas abstratizantes, onde estão fincadas as partes do corpo esquartejado do revolucionário: nos dois primeiros os braços e nos dois últimos as pernas. Essa estrutura não deixa de remeter, de alguma maneira, às representações renascentistas da crucificação de Cristo e dos ladrões, e parece ter “por objetivo elevar-nos acima das próprias imagens, instigando-nos a refletir sobre elas para além de sua forma representativa universal” (SARTRE, 2008, p. 33).

Portinari faz referência à exposição das partes esquartejadas do corpo de Tiradentes, no alto de postes ao longo do *Caminho Novo* - estrada real que ligava a zona mineradora de Minas Gerais ao Rio de Janeiro -, por onde transitou vários anos Tiradentes, como chefe de patrulha da estrada e, posteriormente, para propagar os ideais de liberdade àqueles que por ali passavam. Se, curiosamente, essas partes do corpo de Tiradentes são as que possuem o arcabouço formal mais detalhado, o que permite estabelecer alguma analogia com a força dramática do arcabouço anatômico da figura de Cristo, a musculatura entumecida dessas partes do corpo do herói é acentuada por um traço de tinta mais escuro, tal como ocorre em outra série de obras: as 14 cenas da via sacra, pintadas por Portinari na capela de São Francisco, na Pampulha, em Belo Horizonte (1944-1945).

Atrás dos referidos postes destaca-se a topografia de Minas Gerais, que serve de cenário de fundo da composição, sendo também esta a mais ordenada, simbólica e equilibrada das cenas do painel. Foi arquitetada pelo

artista recorrendo à intersecção de diagonais, geradoras de planos piramidais preenchidos com tracejados em feixes, em tons de ocre amarelado, marrom e bege, o que atribui às montanhas uma configuração facetada, que trás à lembrança algumas das pinturas de *Le Mont Saint Victoire*, de Cézanne.

No plano do chão, entre os dois postes encimados pelos braços do herói, aloja-se uma enorme imensa flor rosa, de pétalas regulares, cujo formato e cor lembram a Vitória régia (planta aquática sul americana abundante na Amazônia), símbolo da esperança, da paz, da força e das virtudes. Para os índios brasileiros representa o sonho e a luz das estrelas. À frente desta, e em um plano mais distante do observador aparecem três abutres, símbolo antagônico que tanto tem relação com a morte, como com a regeneração da vida. Tal associação parece traduzir o pensamento do artista, considerando que os animais parecem prestes a retirar-se de cena, o que significa que o sacrifício de Tiradentes não foi em vão, pois seus ideais permaneceram vivos.

Portinari volta a empregar nessa cena um recurso utilizado em alguns dos afrescos dos ciclos econômicos executados por ele no Palácio Capanema, aos quais já nos referimos: o rebatimento ou projeção das figuras. Neste caso, deve-se observar que tanto a flor quanto os abutres projetam-se à direita em um plano mais distante, entre os dois postes dos quais pendem as pernas de Tiradentes, enquanto que a flor muda de cor, assumindo um tom soturno nesse processo de rebatimento.

Na sexta e última cena, o ponto focal é uma caixa/vitrina/relicário pregada no alto de um cilindro/poste, que expõe a cabeça de Tiradentes, e para onde convergem as linhas de força, engendrando uma composição piramidal, que remete novamente ao Renascimento italiano. Esboçada em gradações de vermelho e de castanho, a cabeça do herói reforça o sentimento trágico da morte do revolucionário, enquanto a ideia do pintor

de acondicioná-la dentro de uma caixa, parece remeter, ironicamente, à forma intrigante e misteriosa de seu desaparecimento, no mesmo dia em que foi amarrada no topo de um poste situado na praça central da antiga Vila Rica (atual Praça Tiradentes, em Ouro Preto), sem que jamais se descobrisse seu paradeiro. É possível visualizar a cabeça do herói levemente voltada para cima, no interior da caixa, como se a face anterior da mesma fosse de vidro, característica que faz lembrar um relicário, o que atribui, simbolicamente, dignidade e santidade à cabeça do mártir da Inconfidência e a situa a igual distância entre o divino e o humano. Isso parece confirmar-se se atentarmos tanto para o fato que no cenário original o poste localizava-se a igual distância do antigo palácio do governo de Minas Gerais e da antiga Casa de Câmara e Cadeia e que o desaparecimento misterioso da cabeça do herói desse local, encontra seu contraponto no sumiço da cabeça de São João Batista, decepada por ordem de Herodíade.

À direita do poste posicionam-se duas figuras femininas, sentadas e em posturas suplicantes, uma das quais mantém a cabeça voltada para alto do poste onde se encontra a cabeça do herói. Trajam vestes vermelhas lembrando mantos sagrados e amparam os filhos com as mãos, formando um bloco triangular, cujos elementos formais estão de tal forma enredados, que se tornam indissociáveis. À esquerda do poste Portinari repete o agrupamento feminino que aparece na parte inicial do mural, remetendo, assim, ao rebatimento e à circularidade do tempo.

Representado em gradações de marrom e de verde azulado, possuem rostos indefinidos ou apenas sugeridos, voltados para a lateral. Erguem os braços exibindo, como troféus, as correntes quebradas, símbolo do rompimento dos grilhões que libertaram o Brasil do domínio português. Essa recorrência às figuras do povo em todas as cenas do painel parece ter um único propósito: enfatizar os anseios populares contra a indiferença

da classe dominante, com a qual se digladiavam Tiradentes e os demais revolucionários. Recorrendo mais uma vez, a um desfecho cinematográfico, o artista sinalizava assim que o sacrifício de Tiradentes manteria a chama da liberdade viva, sendo que apenas trinta anos após a sua morte ocorria a Independência do Brasil, mesmo que o regime imperial ainda vigorasse por longo tempo, até a instituição da República.

O painel *Tiradentes* permaneceu no colégio de Cataguases até 1975, quando foi adquirido pelo governo de São Paulo, para ser integrado ao acervo do Palácio dos Bandeirantes. Ali permaneceu até 1989, quando foi transferido para o Memorial da América Latina, projetado por Oscar Niemeyer, onde está exposto no Salão de Atos Tiradentes.

Considerações finais:

Ao sobrepor memória e invenção na construção do painel *Tiradentes*, Portinari dá asas à imaginação afastando-se de uma visão descritiva ou laudatória dos fatos e de uma representação naturalista das figuras. Centrou forças na simplificação reducionista ou geometrizada das estruturas formais e na intensidade das cores, enquanto recursos transfiguradores de cenas e cenários de um passado distante, que não pode se reconstituído a não ser pela memória. Numa sequência de planos visuais, que não seguem a lógica nem o enquadramento visual da perspectiva linear clássica, o artista manipula e desmonta a ideia de tempo cronológico ou linear, estabelecendo uma espécie de montagem ou entrelaçamento de tempos e narrativas heterogêneos, tencionando-os para frente ou para trás. Propõe, assim, a criação de paradoxos visuais e anacronismos, recorrendo à memória simbólica e ao pensamento do presente, para postular, refletir e interrogar fatos alocados do passado, atribuindo-lhes novo sentido.

Enquanto ser cultural de um tempo muito distante do fato histórico representado no painel, o artista constrói uma pintura de matriz figural,

que se distancia da gramática naturalista e dos valores clássicos veiculados pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde se deu sua formação. Reconstitui visualmente de maneira particular e original o período final da saga do herói brasileiro, enredando na obra diferentes conceitos, ideias e atributos plásticos, que confirmam a criação de uma temporalidade própria da memória e da imaginação, que Didi-Huberman denomina de “tempo anacrônico”.

A trama pictórica e os atributos visuais engendrados pelo artista ratificam o atravessamento da linearidade da história, e a negação do caráter evolucionista da arte, interrogando e reordenando cenas e cenários e promovendo verdadeira arqueologia das imagens, como propõe Michel Foucault (apud DIDI-HUBERMAN, 2000, p.11). E se concordarmos com Deleuze que “a imagem não é o presente”, mas um “conjunto de tempos” que se imbricam na imagem desde o momento de sua formulação, a articulação criativa proposta por Portinari confirma que, para dialogar com uma obra de arte não basta o espectador se posicionar diante dela, buscando captar o que suas formas dão a ver. É necessário que, enquanto intérprete dessa obra, esteja devidamente instrumentalizado para perscrutá-la, apreendê-la e recodificá-la, entendendo seus códigos visuais como ambivalências simbólicas e enunciações inesgotáveis de significados.

Diante dessas imagens de personagens reais ou ficcionais relativos a acontecimentos do passado, mas que nos parecem onipresentes e ao mesmo tempo familiares, a memória e o pensamento de cada interlocutor são ativados e instigados a dialogar e a interrogar a narrativa histórica articulada pelo pintor. Como observa Didi-Huberman (2000, p. 19), “o anacronismo torna-se necessário e fecundo quando o passado se revela insuficiente”, ou seja, “quando constitui um obstáculo à compreensão do passado ou do tempo cronológico”. Ao ser revigorado pela experiência criativa e pelo

olhar atual, esse passado ganha novo sentido no presente.

Portinari, embora aborde pictoricamente um tema histórico ocorrido no passado distante, detém-se muito mais na solução de problemas plásticos, equacionando linhas, formas e cores, do que na tentativa de tornar o conteúdo convincente da verdade dos fatos. Hibridiza estilemas abstratos, expressionistas e resultantes de um olhar particular sobre o expressionismo e o cubismo, sem esmiuçar ou entrar na especificidade teórica dessa última tendência.

REFERÊNCIAS:

- AJZENBERG, E. “Portinari”. *Nossa América*, São Paulo, Fundação Memorial da América Latina, n. 20, p. 25-29, 01 nov. 2003.
- ALONSO, Paulo H. e CASTRIOTA, Leonardo B. *Conhecer para preservar: documentação e preservação do patrimônio modernista tombado em Cataguases, Minas Gerais*. www.docopmomo.org.br/seminário208/pdf/081.pdf. Acesso em 14/11/2016.
- CÂNDIDO PORTINARI, *Catalogue Raisonné* (CD Rom), Projeto Portinari, RJ.
- DIDI-HUBERMAN, G.. *Devant le Temps*. Paris: Éditions de Minuit, 2000.
- FABRIS, A. *Cândido Portinari*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- PEDROSA, Mário. “O Painel Tiradentes”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 ago. 1949.
- RICOUER, P. *A Memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alan François et al. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2007.
- SANT’ANA, R. M. T. *O Movimento modernista Verde, de Cataguases, MG*. **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 10, p. 172-177, dez. 2006.
- SARTRE, J.P. *A Imaginação*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre (RS): L&P, 2008.