



## **Tiradentes Esquartejado: Espacialidade e Comunicabilidade na obra de Pedro Américo<sup>1</sup>**

Lilian Muneiro<sup>2</sup>

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)

### **Resumo**

A historiografia mostra que Tiradentes foi escolhido para representar a República e ajudar a convalidar estratégias políticas do novo regime. Neste sentido, o herói foi midiaticizado, utilizado pelos suportes mediáticos disponíveis na época. A obra *Tiradentes Supliciado*, apresentada pelo pintor Pedro Américo, também conhecida como *Tiradentes Esquartejado*, rompe com a estratégia republicana. Trata-se da única imagem na história da arte brasileira e ocidental que privilegia a visão do esquartejamento. Este artigo analisa a imagem tendo em vista a espacialidade, a comunicabilidade e a narratividade contidas na obra. O referencial teórico contempla a semiótica discursiva e a teoria do espaço proposta por Ferrara (2008).

### **Palavras-chave**

Comunicação; imagem; espacialidade; semiótica.

Em 1893 o pintor Pedro Américo apresentou a tela *Tiradentes Supliciado*, que ficou conhecida do grande público ao ser reproduzida em enciclopédias. Passou a ser chamada de *Tiradentes Esquartejado* dado o impacto do esquartejamento retratado. Trata-se da única tela na história da arte brasileira e ocidental que privilegia a visão do esquartejamento. A obra que encontra-se no museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora (MG), tem sido lembrada, estudada por historiadores e sociólogos. Neste artigo apresentamos essa imagem tendo em vista a comunicação, por conta da espacialidade e sua semiótica.

Segundo a historiografia, Tiradentes foi um recurso mediático empregado pelos republicanos na tentativa de formar uma atmosfera persuasiva para aceitação e manutenção do novo regime político. A proclamação da República ocorrida em 1889 fora um movimento de poucas pessoas, embora a maioria dos brasileiros estivesse descontente com o governo português. Como não era mais possível idealizar o índio, protagonista do romantismo e ligado ao governo anterior, Tiradentes foi tido como

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Intercom Junior, divisão temática Estudos Interdisciplinares da Comunicação, do X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul.

<sup>2</sup> Lilian Muneiro, doutoranda em Comunicação em Semiótica (bolsista Capes), Mestre em Comunicação e Linguagens, Integrante do grupo de Pesquisa Espacc (Espaço, visualidade, comunicação e cultura da PUC/SP) email: lilianmuneiro@gmail.com



panacéia uma vez que não criava animosidades com lideranças de outras partes do país. Soma-se a causa<sup>3</sup> em que esteve envolvido, relativamente conhecida, aceita pelos brasileiros. Não havia qualquer retrato desenhado<sup>4</sup> e sua morte ocorreu quase cem anos após a Proclamação.

*Tiradentes Supliciado*, pode ser interpretada tendo em vista a espacialidade e sua semiótica. A espacialidade abriga “a comunicação e a cultura nas suas dimensões históricas sociais e cognitivas” (FERRARA, 2008), daí a obra trazer de forma clara, a síntese de uma época, datada, do movimento dos inconfidentes, da barbárie cometida por parte do governo colonial. A semiótica, que no caso em apreço nos possibilita decodificar e discriminar os processos de representação através dos signos, nos auxilia a divisar os elementos que compõem a visibilidade, uma das categorias da espacialidade.

Na teoria do espaço proposta por Ferrara (2008) a espacialidade pode ser entendida enquanto categoria de análise uma vez que “ultrapassa a simples relação comunicativa que atua como canal de intersubjetividade e sociabilidade e se atinja a vinculação comunicativa que transforma suportes em meios de mediação” (Ferrara, 2008:12). A autora explica:

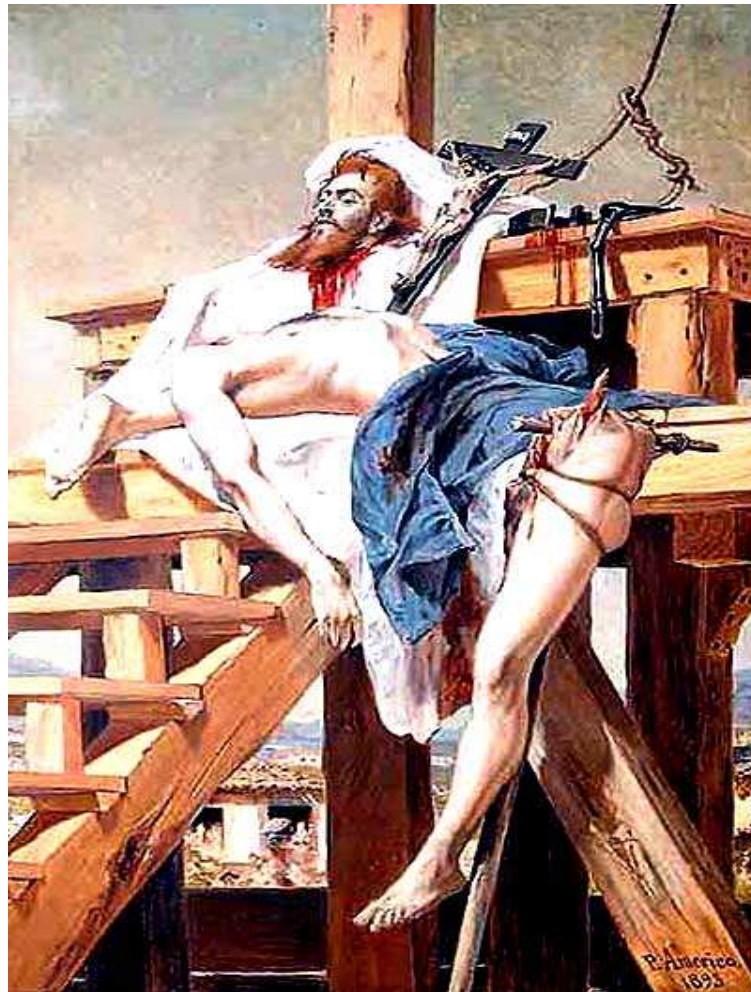
“A espacialidade cria uma teoria do espaço enquanto representação, e em consequência, como comunicação e supõe o resgate das manifestações presentes nas suas constituições históricas. Portanto, esse resgate supõe enfrentar não apenas as construções da espacialidades, mas sobretudo as características dos processos de representação e o modo como, na história se comunicam” (Ferrara, 2008: 47)

Ainda de acordo com Ferrara, a espacialidade é composta por três categorias: construtibilidade, visibilidade e comunicabilidade. A primeira estabelece a dimensão representativa e se define enquanto pólo cultural “na medida em que desenvolve a transmissão das suas dimensões construtivas que passam a assinalar conseqüências sociais, mentais e simbólicas”. (p.12).

---

<sup>3</sup> Tiradentes fez parte da Inconfidência Mineira, considerado um movimento de revolta ocorrido em 1789. Seus integrantes se opunham à arbitrariedade do governo português e à Derrama – taxa extra, cobrada a força que complementaria a tributação total exigida pela coroa. Embora Tiradentes não tenha sido um dos líderes do movimento, competia a ele levar recados e propagandear o movimento. Foi o único integrante a ser executado em 1792.

<sup>4</sup> Durante certo tempo, a imagem de Tiradentes foi pintada de várias formas até que, em 1956, o então presidente Castelo Branco determinou (por decreto) que a estatua defronte ao antigo prédio da Câmara dos Deputados, no Rio de Janeiro, deveria servir de modelo para a “reprodução” do herói.



Tiradentes supliciado – Pedro Américo, 1893.

Percebe-se que a construtibilidade da tela fomenta uma crítica a simbologia arquitetada pelo regime republicano até então. Na medida em que Tiradentes, tido como exemplo de liberdade e de patriotismo é exibido esartejado, ao lado de Cristo, o autor pontua a impossibilidade de qualquer alteração no cenário político nacional. As outras duas categorias visibilidade e comunicabilidade correspondem à construção sígnica e aos processos culturais, respectivamente.

Para analisar a construção sígnica retornamos a semiótica greimasiana que privilegia o percurso narrativo, a semântica narrativa com a modelização de enunciados e a sintaxe discursiva que revela as projeções da enunciação, entendida como o ato de produção do discurso. Os atores discursivos são chamados de enunciator e enunciatário<sup>5</sup> e as projeções da enunciação compreendem os mecanismos de embreagem

---

<sup>5</sup> O enunciator “é a figura do sujeito que estabelece a perspectiva da enunciação”(Guimarães, 1995:60) e o enunciatário - espectador, entendido como outro ator do discurso como o enunciator que realiza um fazer interpretativo



e debreagem<sup>6</sup>. Na enunciação presente na pintura *Tiradentes Esquartejado* verificamos a presença do mecanismo de debreagem em suas duas instâncias: enunciva e enunciativa.

É na visualidade da tela, contida na espacialidade, que percebemos o “rememorar” da história graças à objetividade - obtida por meio dos actantes da enunciação apresentados num tempo e espaço delimitados, na enunciação enunciva. Como lembra Fiorin (2005:53), aquele em que o não eu, o não aqui e o não agora são enunciados como eu, aqui, agora “produz-se como que a vista real, por meio de uma transcrição literal e impessoal. Domina o quadro um efeito de realidade”. Com isso, em *Tiradentes Esquartejado*, o enunciatário é reportado ao ano de 1772, mais precisamente ao dia 21 de abril, data em que o herói republicano foi morto. O quadro apresenta de forma clara o resultado do movimento dos inconfidentes, a barbárie cometida pelo governo colonial.

Na construtibilidade é perceptível a existência de um ordenamento em função do espaço enunciativo e evidente instalação de simulacros, aqui entendido como ilusão parcial “forte o suficiente para funcional”. Aumont (2004:102) declara que “...o simulacro é um objeto artificial que visa ser tomado por outro objeto para determinado uso”. Baudrillard (1991) afirma que o simulacro seria proveniente da simulação, como “estratégia do real”. Neste sentido, a imagem de Tiradentes, apresentada pelos republicanos, ilustrada na pintura de Villares, pode ser entendida como tentativa de simular um herói.

---

<sup>6</sup> Conforme Fiorin, que retoma os ensinamentos de Greimas, a debreagem se constitui na “...instância de enunciação disjunge de si e projeta para fora de si, no momento da discursivização, certos termos ligados a sua estrutura de base, com vistas a constituição dos elementos fundadores do enunciado, isto é, pessoa, espaço e tempo (Greimas e Courtès, 1979, p.79 apud Fiorin, 2005:43) No mecanismo denominado embreagem ocorre a suspensão das oposições de pessoa, de tempo ou de espaço.

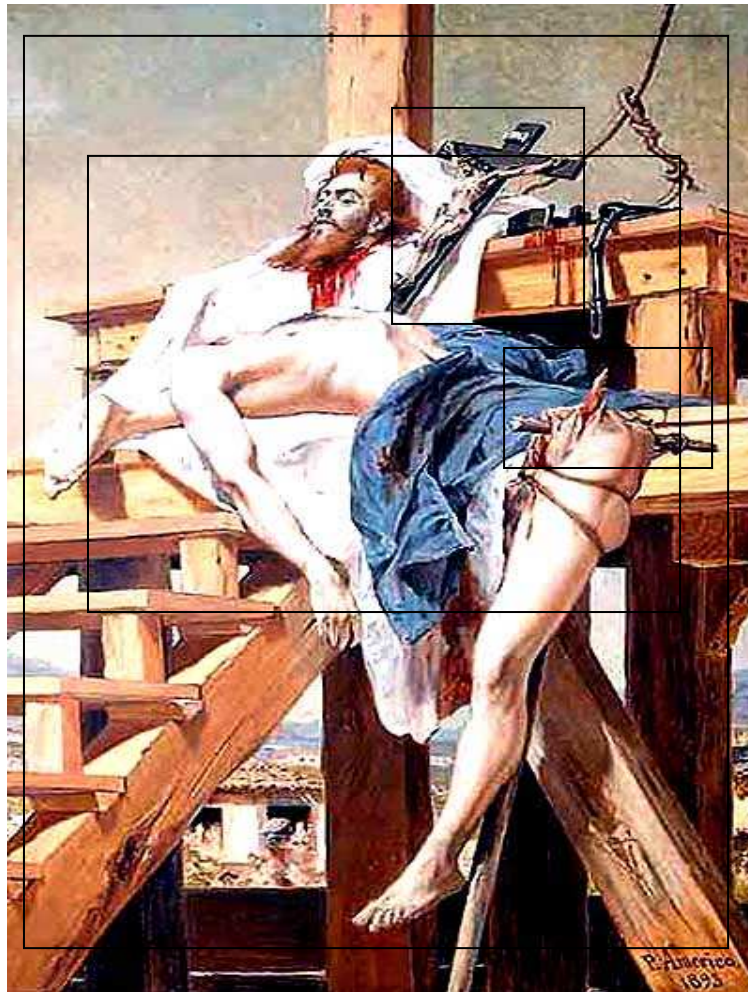


*III. Tiradentes,  
óleo, Décio Villares,  
Museu Mariano Procópio*

A república, portanto, ao intentar dissimular e disseminar ter seu panteão simularia o herói Tiradentes. Baudrillard (1991:9) elucida as diferenças: “... fingir ou dissimular deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do “verdadeiro” e do “falso”, do “real” e do “imaginário”. A comunicabilidade da tela de Pedro Américo descortina o simulacro feito em torno de Tiradentes.

A espacialidade da obra demonstra que a imagem de Tiradentes foi construída, utilizando a tragédia da história de sua morte, relativamente conhecida por conta da barbárie, a partir da religião presente no imaginário das pessoas. Percebemos que os elementos subjetivos da tela, verificados por meio da enunciação enunciativa, são expressos pelo forte apelo emocional da imagem em todos os seus detalhes, apreendidos no plano da expressão e notadamente no cromatismo são reforçados para gerar a visibilidade ou um juízo da tela. Neste sentido, a visualidade privilegia construção sígnica voltada ao corpo de Tiradentes, esquartejado, no centro da imagem. É fácil perceber que a perspectiva da tela, entendida como “procedimento sintático de iconização ao espacializar e actorializar, ao mesmo tempo, aquele que olha esse tipo de espaço” (Floch, 1987:55), privilegia o plano central. Aumont (2004:148) lembra que o centramento da imagem “tem função econômica, simbólica, retórica... acionam as convenções sociais que regulam a produção e o consumo das imagens”.





A imagem com sinalizações referentes à reiteração da cruz e centralidade.

O apelo à adesão ou persuasão do enunciatório, quanto ao “parecer verdadeiro”, em relação à tela de Pedro Américo é imediata dado o impacto da brutalidade explicitada pela relação dialogante entre Tiradentes e Cristo. O enunciatório é atraído pela dramaticidade, enaltecida pela cor vermelha que enfatiza a brutalidade da morte e faz com que o enunciatório, ao olhar para a cabeça de Tiradentes, ao lado de Cristo crucificado, no centro do cadafalso, fixe atenção na perna estraçalhada, apresentada em plano ortogonal.

“Tiradentes Supliciado” apresenta uma composição estruturada pela perspectiva gerada pela identificação entre as figuras simbólicas inseridas, pela crença religiosa. O olhar do enunciatório é persuadido pela comunicabilidade da obra e é conduzido, por conta do emprego dos elementos figurativos, até o corpo de Tiradentes esquartejado, aproximando-o simultaneamente à imagem de Cristo. Porém, o enunciatório não se depara com a convalidação dos valores republicanos, ao contrário. O herói, ao ser

mostrado com o corpo esfacelado, automaticamente critica regime republicano e atua contra aquela atmosfera persuasiva fomentada pelo Estado.

Dando continuidade a espacialidade, cabe pontuar a comunicabilidade simbólica que é também construída pelos elementos figurativos. Neste sentido, a cruz é reiterada de várias formas com a imagem de Cristo. O cadafalso é utilizado também como uma grande cruz, uma vez que a cabeça de Tiradentes é propositalmente centralizada na madeira que serve de sustentação para a forca. Vemos que o símbolo serve como conector isotópico – auxiliando na leitura do texto pictórico e é empregado de forma exaustiva para promover ilusão referencial, entendida por (Barros, 2002:59) como “ilusões discursivas de que os fatos contados são coisas ocorridas, de que seus seres são de carne e osso, enfim cópia do real”. Com isso o enunciatário vê-se diante da possibilidade imediata de comparar Tiradentes a Cristo na medida que o sofrimento do conjurado, enforcado e esquartejado o torna santo. De acordo com a bíblia, Cristo foi crucificado e ali morreu. Tiradentes enforcado e esquartejado está ali demonstrado, numa cruz, de mesmo fardo/peso que a de Cristo.

Porém, o herói está completamente arrasado, tolhido de realizar qualquer performance. A tela em questão não deixa margem para qualquer ação por parte do protagonista da República, nem quando comparado a Cristo, ao contrário. A comunicabilidade da tela demonstra a fragilidade do heroísmo de Tiradentes, seu fracasso e por extensão o do novo regime que nasce vulnerável e tenta esconder-se num herói forjado e fraco no sentido mediativo.

### ***Tiradentes Esquartejado – imagem e narratividade***

Dissemos que Pedro Américo apresenta sua versão de Tiradentes em 1893, com a tela Tiradentes Supliciado. A obra, que faz parte de uma série em que o autor tematiza o movimento dos inconfidentes, foi refutada pela crítica da época, chocada com a brutalidade, segundo registros históricos. Depois de ter sido exposta no Rio de Janeiro, a capital do país, foi exibida em Juiz de Fora e não saiu mais de lá. Foi comprada pelo colecionador Alfredo Ferreira Lage, criador do Museu Mariano Procópio, local onde a tela permanece em exposição

Por mais de cinquenta anos a tela de Pedro Américo ficou desconhecida do

grande público. Só ganhou expressão nacional quando a imagem foi incluída na enciclopédia *Grandes Personalidades da História*, em 1969, publicação lançada pela editora Abril. Mais tarde, passou a ser objeto de estudos e a imagem do herói foi incorporada às pesquisas de historiadores como José Murilo de Carvalho (1990) e por Maraliz de Castro Vieira Christo (2007).

Para Christo (apud KASSAB 2006: 6) Pedro Américo ignorou parâmetros consolidados da história da arte e da pintura histórica, “...o quadro é um caso único na história da arte brasileira e ocidental por privilegiar a visão do esquadramento”. De fato, o artista inovou por trazer à tona o horror do esquadramento e também por investir contra a sacralização do herói na medida em que coloca no mesmo plano, centralizado, Cristo e Tiradentes aos pedaços. Todo o simbolismo progressivamente apresentado há uma década, difundido na litografia de Villares, estava sendo colocado em cheque.

Tiradentes esquadrado causou rejeição da crítica não só por ter sido automaticamente comparado com a pintura de Villares. Ao contrário da heroicidade reproduzida na litografia, a tela de Américo deflagra a fragilidade de Tiradentes ao lado de Cristo, levanta questionamento quanto ao símbolo nacional, o herói Tiradentes, e até mesmo quanto a fé uma vez que: “o esquadramento impede a ressurreição dos ideais do personagem, nos fixa na morte”. (Christo apud KASSAB 2006: 6)

A imagem de Tiradentes concebida por Villares estabelecia reconhecimento e rememoração de forma direta, sem arranhar os ideais republicanos. O reconhecimento era imediato com a religião e a memória. A rememoração estaria ligada ao esquema simples estabelecido entre o herói e a religião, exatamente na transposição dos traços de Cristo em Tiradentes. Conforme explica Aumont (2004:84), a rememoração pela imagem é o que se pode chamar de esquema. “Enquanto instrumento de rememoração, o esquema deve ser mais simples, mais legível que aquilo que se esquematiza (caso contrário de nada serve). Tem, pois obrigatoriamente um aspecto cognitivo, até mesmo didático”.

Para Gombrich (1959), a percepção visual é um processo que implica um sistema de perspectivas composto pelo conhecimento prévio do espectador. Aumont (2004) segue na mesma esteira ao afirmar que a imagem só existe para ser vista por um



espectador historicamente definido. Neste sentido, a imagem pode ser concebida como analogia, numa relação entre a imagem e a realidade que ela estaria representando. Na pintura de Américo, a união entre os elementos apresentados, religião e Tiradentes, presentes no imaginário coletivo, possibilitou outra leitura, dessa vez crítica, que atingia o espectador por destituir a heroicidade de Tiradentes e dessacralizar a imagem da própria República, que vinha sendo vigorada através do herói há uma década.

Belting (2006: 2) afirma: “Não há imagem visível que nos alcance de forma não mediada. Sua visibilidade repousa em sua capacidade particular de mediação, a qual controla a sua percepção e cria a atenção do observador”. A tela Tiradentes esquartejado atuou como mediação para exposição de três aspectos envolvendo a história do país: o fracasso do movimento inconfidente, a violência brutal de Portugal e, automaticamente, a fragilidade da república já que Tiradentes é pintado sem nenhum heroísmo. Na verdade, Tiradentes é apresentado como o primeiro herói às avessas uma vez que atinge os ideais republicanos e se contrapõe a mediação que o novo regime vinha estabelecendo na medida em que o panteão cívico era utilizado como dispositivo de viabilização e legitimação da nova forma de gestão do Estado.

Aumont (2004:120) lembra que “Toda a imagem encontra o imaginário, provocando redes identificadoras e acionando a identificação do espectador consigo mesmo como espectador que olha”. Num país eminentemente católico, imenso, povoado por várias raças, largado à própria sorte, a religião era elemento unificador. O Estado, com seu panteão, articulado com a memória religiosa, queria se mostrar forte, presente e capaz de dar um rumo ao país. Na verdade, o Estado estava tentando se comunicar e se consolidar através da mediação institucional. Signates (2000: 45) enfatiza que as instituições utilizam diversos recursos para implementar sua mediação, “...como o poder, as regras, os procedimentos de negociação, as condições materiais e espaciais, a autoridade moral e acadêmica e, principalmente, a construção de identidades e o desenvolvimento de classificações que outorguem sentido ao mundo.”

Tiradentes Esquartejado não estabeleceu a mediação institucional que o Estado esperava, mesmo tendo sua imagem expandida com a publicação de textos nos jornais, nas manifestações cívicas e artísticas, em edificações de várias cidades do país. A tradução crítica de Pedro Américo desbanca toda a construção republicana a começar



por seu herói, Tiradentes, passando pelo movimento inconfidente e chegando na República, outro movimento sem concretizações que alterassem o panorama social.

### **Referências bibliográficas**

AUMONT. **A imagem**. 8 ed. Campinas: Papyrus Editora, 2004.

BAUDRILLARD. J. **Simulação e Simulacros**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BARROS, D. L. P. de. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2002. BELTING, H.

\_\_\_\_\_. **Teoria do discurso**. 3ª ed. São Paulo: Humanitas (FFLCH/USP), 2002.

BELTING, H. **Antropologia de la imagem**. Buenos Aires, Katz Editores, 2007.

BOSI.A. **Dialética da Colonização**. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006

CARVALHO José Murilo. **Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a república que não foi**. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **A formação das Almas** O imaginário da República no Brasil. São Paulo: cia as Letras, 1990

CASTRO. C. **A Proclamação da República**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

**Imagem , Mídia e Corpo: uma nova abordagem à iconologia**. In: Ghrebh, n.8. São Paulo: CISC, 2006

COSTA, E. V. **Da monarquia à República**. 8ed. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 2007.

CASSIRER, E. **El Mito del Estado**. México: FCE, 1968.

FIORIN, José Luiz. **Semiótica e comunicação**. In: Galaxia 8 – revista transdisciplinar em comunicação, semiótica e cultura / Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUCSP. São Paulo: EDUC/CNPq, 2004.

\_\_\_\_\_. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2002.

\_\_\_\_\_. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Editora Ática, 2005.

FERRARA, L.D. **“Do mundo como imagem à imagem do mundo”**. In território Globalização e Fragmentação. São Paulo: HUCITEC-ANPUR, 1994.

\_\_\_\_\_. **Espaços comunicantes**. São Paulo: Annablume, 2008.

FLOCH, J.M. **“Semiótica Plástica e linguagem publicitária”**, Significação: Revista brasileira de Semiótica. São Paulo, nº 6, setembro 1987.



GOMBRICH, E. **L'art et ilusion**. Paris: Gallimard, 1959. GRANGE, J..  
**Rôle social de l'arte e art social**. In: *Auguste Comte – la politique et la science*. Paris: Odile Jacob, 2000.

GUIMARÃES, L. **A cor como informação**. São Paulo, Annablume, 2004.

GREIMAS, A. J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1989.

JUNG. C.G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

KASSAB, A **Fragmentos de um herói despedaçado**. In *Jornal da Unicamp*. Campinas, novembro, 2006.

LAKOFF, G. & JOHNSON, M. **Metáforas de la vida cotidiana**. Madri: Catedra, 1986.

LEAL, E. **O calendário Republicano e a Festa Cívica do Descobrimento do Brasil em 1890**: versões de história e militância positivista. In *História*, São Paulo, v.25, n2, p.64-93. disponível em <http://www.scielo.br/pdf/his/v25n2/03.pdf> acesso em 18 jan 2008.

LOPES, A F. **Os personagens da Inconfidência Mineira**. Belo Horizonte: Biblioteca Mineira da Cultura, 1947.

MAFFESOLI, G. **O imaginário é uma realidade**. In: *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n° 15, pp 74-81, agosto 2001

MAXWELL, K. **A devassa da devassa A inconfidência Mineira: Brasil e Portugal 1750-1808**. São Paulo: 3 ed. Paz e Terra, 1995.

PIETROFORTE, A V. **Semiótica visual os percursos do olhar**. São Paulo: Contexto, 2007

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ROCHA, E. **O que é mito**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

SILVA, J.M. **As tecnologias do Imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SIGNATES, L. **Estudo sobre o conceito de mediação**”. In *Novos olhares*. São Paulo: ECA/USP, 2000.

SILVA, J. M. **As tecnologias do Imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SILVA, J. N de S. **História de Conjuração Mineira**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.

Sodré, N. W. **Formação Histórica do Brasil**. Rio de Janeiro, Ed. Beltrand 1990.

\_\_\_\_\_ **As razões da Independência**. 4 ed. São Paulo: Difel, 1986.

Skidmore, T. E. **Uma História do Brasil**. Rio de Janeiro, 3 ed. Paz e Terra, 2000.