

Oitocentos

Arte Brasileira do Império à República

Tomo 2

ARTHUR VALLE

CAMILA FAZZI

(ORG.)



2010

Realização da Publicação

UFRRJ
CEFET-Nova Friburgo

Organização

Arthur Valle
Camila Dazzi

Projeto Gráfico

Camila Dazzi
dzaine.net

Editoração

dzaine.net

Editoras

EDUR-UFRRJ
DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no *II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX*. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

1 v.

ISBN 978-85-85720-95-7

1. Artes Visuais no Brasil. 2. Século XIX. 3. História da Arte. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. IV. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. Unidade Descentralizada de Nova Friburgo. V. Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX.


CDD 709

ISBN 978-85-85720-95-7



A violência como elemento distintivo entre a representação do índio no Brasil e México no século XIX*

Maraliz de Castro Vieira Christo

 As imagens oitocentistas relativas ao período colonial brasileiro enfatizaram, de início, o altruísmo dos portugueses em efetivar uma civilização nos trópicos; posteriormente, sua consequência: o índio morto. No mesmo século, artistas mexicanos não representaram fatos ou personagens concernentes ao passado colonial, elegendo como origem simbólica o período pré-hispânico, produzindo telas contundentes sobre a violência da conquista. Ao compararem-se quadros históricos produzidos no Brasil e no México, percebesse como os artistas brasileiros evitaram expor de forma explícita o confronto e a violência da colonização, denunciando-os sutilmente ao mostrarem a infelicidade de belas índias. Apesar das diferenças, um ponto aproxima Brasil e México: a não representação do índio contemporâneo na pintura histórica do século XIX.

México

Durante a colonização espanhola cenas da conquista foram representadas nos mais variados suportes, mostrando uma luta entre exércitos igualmente aguerridos.

Com a Independência, as disputas de poder entre liberais e conservadores marcaram fortemente a visão de mundo mexicana no século XIX. Para os conservadores, a identidade mexicana se construiria a partir da colonização espanhola, o mais era a barbárie; já, para os liberais, suas origens recairiam no passado pré-hispânico, porém não todo, apenas nos povos da região do altiplano central¹, não se considerando a civilização maia.

Era importante aos liberais enfatizar a crueldade dos colonizadores diante da dignidade dos vencidos, legado necessário ao novo estado independente na construção de sua identidade. Assim, o Estado, a Academia de Belas Artes de San Carlos e mesmo alguns colecionadores, incentivaram a

* O presente texto faz parte da pesquisa desenvolvida com bolsa de pós-doutoramento da CAPES e apoio da FAPEMIG (Edital Universal)

¹ VEJO, Tomás Pérez. Nacionalismo e imperialismo en el siglo XIX: dos ejemplos de uso de las imágenes como herramienta de análisis histórico. In: AGUAYO, Fernando; ROCA, Lourdes (coord.) **Imágenes e investigación social**. México, Instituto Mora, 2005, p. 64.

representação do indígena de século XVI como detentor de grande civilização, vítima da conquista, restando-lhe como único amparo o cristianismo. Era praticamente vedado representar a reação dos indígenas à brutalidade da conquista.

Obras de expressiva qualidade técnica foram produzidas, expostas, inclusive internacionalmente, premiadas e reproduzidas em gravuras ou fotografias. Eram, de fato, conhecidas e reconhecidas pela cultura oficial, em sua maioria adquiridas para o acervo da Academia de Belas Artes. Ao lado de temas que enfatizam o desenvolvimento da cultura asteca², encontramos a representação de cenas ontológicas de violência dos espanhóis.

Félix Parra (1845-1919), ainda aluno da Academia, será um dos primeiros a bordá-lo em *Frei Bartolomé de Las Casas*³ [Figura 1], o artista opta por representar a consequência da brutalidade dos conquistadores e não o momento do confronto.

Em grande formato o quadro destaca seu protagonista, colocando-o ao centro, mais iluminado, no vértice de composição piramidal que estrutura a relação dos três personagens. As ruínas e o índio morto consubstanciam a violência, a mulher aos pés do frade -em atitude das suplicantes nas antigas representações clássicas- a submissão e a dependência. O frade situa-se entre a imagem de um ídolo e uma coluna quebrada. Mantendo o ídolo intacto, paralelo ao frade, e a índia abraçada às suas pernas e não ao ídolo, Parra mostra o rompimento em relação às antigas crenças. A posição totalmente ereta de Las Casas o faz assumir o papel da coluna, o cristianismo como novo sustentáculo do povo vencido. Seu olhar angustiado aos céus e os braços cruzados, tendo em uma das mãos um crucifixo, reafirmam, como única resposta possível à violência, a oração e o consolo divino, contrariando a própria história de vida de Las Casas, enérgico defensor dos índios.

A tela participou da exposição de 1875 e foi incorporada ao acervo da Academia, mediante compra, integrando a lista dos que iriam representar o México na Exposição Internacional de Filadélfia, em 1876⁴. Considerada a verdadeira pintura histórica nacional, rapidamente circulou como imagem⁵.

² Como, por exemplo, José María Obregón (1832-1902), *El descubrimiento del pulque*, 1869. Óleo sobre tela, 189 x 230 cm., Museo Nacional de Arte, México, DF.

³ Félix Parra, *Fray Bartolomé de Las Casas*, 1875. Óleo sobre tela, 365 x 263 cm., Museo Nacional de Arte, México.

⁴ **Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte**. Pintura. Siglo XIX. Tomo I. México: IIE-UNAM, 2002, p. 29-30.

⁵ **Primer Almanaque Histórico, Artístico y Monumental de la República Mexicana**. Publicado por Manuel Caballero, editor de El Noticioso. The Chas M. green printing Co. Impresores. Beekman Street núms 74 y 76. New York. México, 1883-1884. In: PRAMPOLINI, Ida Rodríguez. **La crítica de arte en México en el siglo XIX**, Tomo III. México, IIE-UNAM, 1997 p. 145; ver também: **Catálogo ilustrado vigésima exposición nacional de bellas artes**. México, 1881.

Em 1877, Félix Parra expôs *Um episódio da Conquista* [Figura 2], também conhecido como *A matança de Cholula*⁶, descrito em catálogo com certa ironia: “Quadro original que representa um dos atentados sangrentos que cometeram muitos espanhóis, na Conquista, porque não lhes davam quantos tesouros pediam, e que, segundo Las Casas, ocasionaram a perda de mais de quatro milhões de pessoas”⁷

Aqui os responsáveis pela violência aparecem em cena. Espanhóis vestidos com armadura completa, transformados em inimigos invencíveis e inumanos, saqueiam mortos, mulheres e crianças indefesas. Félix Parra construiu um ícone da conquista, mostrando os indígenas como vítimas e desqualificando o vencedor, apresentado como ladrão. As telas de Félix Parra reforçam o descrédito à história colonial e intensificam a denúncia da brutalidade da conquista, propagados por parte importante dos intelectuais e políticos liberais⁸.

O quadro recebeu o primeiro prêmio de pintura, incorporou-se ao acervo da Academia e participou da Exposição de New Orleans.

Ainda exemplificando a série de quadros que mostra com mais vigor a crueldade dos espanhóis, encontramos no final do século a tela de Leandro Izaguirre (1867-1941), *El suplicio de Cuauhtémoc*⁹ [Figura 3].

O governo de Porfirio Díaz (1830-1915) mandara erigir, na cidade do México, vários monumentos aos heróis nacionais, destacando-se o dedicado a Cuauhtémoc, inaugurado em 1887, de autoria dos escultores Miguel Noreña, Gabriel Guerra e Epitacio Calvo, além do engenheiro Francisco Jiménez. Encimado por uma grande escultura de Cuauhtémoc, de corpo inteiro em atitude altiva, o monumento possui na base o relevo de Noreña representando a rendição do último imperador Asteca a Cortés, e, na face oposta, o de Gabriel Guerra sobre o suplício imposto ao herói, que, ao contrário de Moctezuma, se opôs aos espanhóis desde o início.

Esses mesmos temas foram explorados em telas monumentais por Joaquín Ramírez (filho), *Rendición de Cuauhtémoc a Cortés*¹⁰ e Leandro Izaguirre, *El suplicio de Cuauhtémoc*, ambas executadas em 1893, visando participar da Exposição Universal Colombiana de Chicago¹¹. Na

⁶ Félix Parra, *Un episodio de la Conquista*, 1877. Óleo sobre tela, 65 x 106, Museo Nacional de Arte, México.

⁷ TERREROS, Manuel Romero de. **Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)**. México, IIE-UNAM, 1963, p. 491.

⁸ RAMÍREZ, Fausto. El proyecto artístico en la restauración de la República: entre el fomento institucional y el patrocinio privado (1867-1881). **Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860**. México: Coedición con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Museo Nacional de Arte, 2000, p. 76.

⁹ Leandro Izaguirre, *El suplicio de Cuauhtémoc*, 1893. Óleo sobre tela, 294,5 x 454, Museo Nacional de Arte, México.

¹⁰ Joaquín Ramírez, *La rendición de Cuauhtémoc*, 1893. Óleo sobre tela, 200 x 350 cm, Palácio Nacional, México.

¹¹ **Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte**, Pintura, siglo XIX, Tomo I, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002, p. 329-342.

rendição, Cuauhtémoc pede a Cortés que o mate com o seu punhal, pois prefere a morte a ver sucumbir sua “pátria”. Cortés se compromete a respeitar-lhe a vida e a posição hierárquica. Entretanto, Cuauhtémoc será torturado para confessar a localização de supostos tesouros, em flagrante desrespeito à palavra empenhada por Cortés. A escolha dos dois momentos representados enfatiza o destemor e a nobreza dos atos de Cuauhtémoc, em contraste com as atrocidades dos conquistadores espanhóis. A imagem do último imperador asteca, sintetizará, a partir de então, as virtudes e o nacionalismo do povo mexicano. Importante salientar que as imagens da conquista produzidas no período da colonização apresentaram a prisão de Cuauhtémoc¹², mas, estrategicamente, omitiram seu suplício e morte.

O quadro de Izaguirre foi adquirido pelo governo, em 1901, e incorporado ao acervo da Academia.

A exemplo das telas mencionadas, a ênfase oficial recaiu, portanto, sobre obras que denunciavam a violência da conquista e apresentavam o indígena como vítima. Entretanto, encontramos alguns poucos quadros que exploraram o outro lado, a violência dos indígenas. Importante salientar que essas obras, por aventurarem-se em temas tabus e não se imporem por grande qualidade técnica, encontram-se ainda esquecidas pela historiografia mexicana.

O assunto mais delicado na representação do passado pré-hispânico foi, sem dúvida, a prática dos sacrifícios humanos, principalmente por sua extensão e frequência. Os primeiros autores preocuparam-se em fazer estimativas de quantas vítimas eram sacrificadas, anualmente, nas muitas festas dedicadas aos deuses em todo o império asteca, contabilizando-as aos milhares¹³.

Tentando criar-se um contraponto à barbárie, bastante explorada pelos europeus, procurava-se reconstruir a antiga história mexicana como parte da civilização. O sacerdote jesuíta, Francisco Clavijero, é, sob esse aspecto, uma boa referência. Durante seu exílio na Itália, publicou, entre 1780 e 1781, a *História antiga do México*, onde analisa os manuscritos antigos e suas imagens, salientando a complexidade e sofisticação da cultura asteca, assim como os danos por ela sofridos durante a conquista¹⁴.

Não desconhecendo os sacrifícios, Clavijero procurou explicá-los como um momento de civilização pelo qual passaram vários povos, entretanto, omitiu sua representação visual. Nas várias

¹² VARGASLUGO, Elisa. **Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, siglos XVI al XVIII**. México: BANAMEX, IIE-UNAM, 2005.

¹³ A exemplo de Zumárraga, Gomara, Acosta, Torquemada e Clavijero. ROBELO, Cecílio A., **Diccionario de Mitología Nahuatl**. México: Editorial Innovación, 1980, 467-8.

¹⁴ WIDDIFIELD, Stacie. El índio re-tratado. In: ACEVEDO, Esther (coord.) **Hacia outra historia del arte em México**. De la estructuración colonial a la exigência nacional (1780-1860). México: CONACULTA, 2001, 245.

edições de seu livro, apenas se sobressai a imagem do sacrifício, denominado pelos espanhóis de sacrifício dos gladiadores, que representa o duelo entre dois adversários iguais.

Ao longo do séc. XIX encontramos apenas três artistas que tomaram o sacrifício como tema para a pintura de história.

O primeiro foi um austríaco naturalizado francês, Jean Frédéric von Waldeck (1766-1875). Em grande formato mostra, exatamente, o sacrifício dos gladiadores, em tela intitulada, hoje, *Reconstituição ideal de uma cerimônia pré-hispânica* [Figura 4]¹⁵.

Waldeck procura reconstituir a Praça do México no tempo de Montezuma II, oferecendo uma visão ampla, com muitos personagens, apresentando ao centro o sacrifício de Thahuicole, general Tlaxcalteca que, feito prisioneiro, não aceitou o oferecimento de liberdade do imperador asteca, preferindo a morte. No quadro, Thahuicole aparece lutando na pedra de sacrifício, já tendo derrotado vários oponentes que jazem ensangüentados ao redor. A tela teria sido feita quando o artista completara 103 anos.

Quem foi Waldeck, é uma pergunta de difícil resposta. Sabe-se que recebeu algum aprendizado artístico, esteve no México realizando desenhos sobre as ruínas de Palenque, publicando-as quando retornou a Paris¹⁶.

Waldeck viveu mais de cem anos e escreveu uma autobiografia onde aparece como personagem das aventuras mais improváveis, sem que nada possa ser, hoje, comprovado.¹⁷

Ao contrário de muitos, como o naturalista e explorador alemão Alexander von Humboldt (1769-1859), Waldeck defendia as civilizações antigas do México, reconhecendo o alto nível de sua cultura, principalmente a partir do momento em que os Toltecas redigiram o livro divino contendo sua história, calendário, leis e costumes. Importante situar Waldeck, formado no séc. XVIII, dentro do pensamento iluminista-enciclopedista. Os artigos da Grande Enciclopédia relacionados às civilizações mexicanas, ao apresentarem o “costume bárbaro” de imolar vítimas humanas aos deuses, o fazem com certa indulgência. Para Waldeck os astecas não seriam piores que outros, lembrando-se dos horrores cometidos no processo da Revolução Francesa¹⁸ ou pela Santa Inquisição¹⁹.

¹⁵ Jean Frédéric Waldeck, *Reconstrucción ideal de una cerimonia pre hispánica*, c. 1869. Óleo sobre tela, 92,5 x 136,8, Museo Soumaya, México.

¹⁶ WALDECK, F. M. **Voyage pittoresque et archéologique dans la Province d'Yucatán pendant les années 1834 et 1836** (Paris, 1838); F. M. Waldeck et Ch. Étienne Brasseur de Bourbourg, **Monumens Anciens du Mexique, Palenque, Ocosingo et autres ruines de l'ancienne civilisation du Mexique, dessinés d'après nature et relevés par M. de Waldeck, texte rédigé par M. Brasseur de Bourbourg**. (In-folio, Paris, 1866).

¹⁷ CLINE, Howard F. The apocryphal early career of J. F. de Waldeck, pioneer Americanist. *Acta Americana*. Tome V, 1947, p. 278-299. Citado por BAUDEZ, Claude-François. **Jean-Frédéric Waldeck, peintre: le premier explorateur des ruines mayas**. Paris: Hazan, 1993.

¹⁸ “Énorme différence qu'il y a entre sacrifier son ennemi et les criminels, et d'assassiner, brûler, égorger des hommes pour une autre manière de voir entre les matières de Religion et de Politique, les Mexicains ont été bien moins

Waldeck escolheu, dentre os sacrifícios praticados pelos astecas, um sacrifício considerado honroso, destinado aos prisioneiros mais afamados, e um personagem heróico, comparado ao lendário Aquiles, já representado em escultura por Manuel Vilar, em 1851²⁰. Importante observar que Waldeck pintou discretamente entre muitos personagens um sacerdote vestido com a pele de um ser humano sacrificado, incorporando o deus da fertilidade Xipe-tótec.

Não se sabe qual foi a recepção do quadro de Waldeck, tampouco sua trajetória até ser incorporado ao acervo do Museo Soumaya, aberto em 1994. Atualmente, o quadro encontra-se na reserva técnica e está reproduzido no catálogo da instituição publicado em 2004.

O segundo quadro identificado que aborda a questão do sacrifício foi pintado aproximadamente entre 1881 e 1882, por Petronilo Monroy (1836-1882), *O sacrifício da princesa Acolhua*²¹ [Figura 5]. A tela, de pequenas dimensões, apresenta no interior de um templo, do lado esquerdo, aos pés de grande imagem de pedra, o corpo de uma jovem; próximo ao cadáver, um sacerdote, acompanhado por mais três; do lado direito, a alguma distância, um homem com gestos de espanto. É fácil a um olhar estrangeiro identificar o tema, sem que tenha sido necessário ao pintor exibir com maior intensidade a violência, entretanto a cena se reveste de certo mistério. O quadro só revela sua real dimensão quando nos inteiramos da escabrosa história representada.

Antes de se fixarem em Tenochtitlan os astecas, vindos do norte, fizeram uma longa peregrinação, sendo perseguidos por onde passavam. Em 1299 d. C. permaneceram nas imediações do senhorio de Culhuacán, a ele submetido e assimilando a cultura tolteca. Entretanto, em 1323, o deus do céu e da guerra, tutelar dos astecas, ordenou-lhes que pedissem ao rei de Culhuacán, sua filha para transformá-la em uma deusa. Uma vez em poder da jovem donzela, a sacrificaram retirando-lhe a pele, que foi vestida por um sacerdote, e, em seguida, convidaram seu pai para adorá-la. Inconsciente da morte da filha, o rei foi ao templo, iniciou suas oferendas, e, apenas após dissipar-se a fumaça do copal queimado como incenso, horrorizado, se apercebeu do ocorrido, declarando-lhes guerra²².

> barbares...” Citado por BAUDEZ, Claude-François. **Jean-Frédéric Waldeck, peintre**: le premier explorateur des ruines mayas. Paris: Hazan, 1993, p. 192. Tradução livre da própria autora: *Enorme diferença que há entre sacrificar seu inimigo e os criminosos, e assassinar, queimar, enforcar homens por outra maneira de ver temas religiosos e políticos; os Mexicanos foram bem menos bárbaros.*

¹⁹ “[...] les Espagnols firent la conquête du México pour y substituer l’inquisition aux sacrifices humains...” Sacrifice gladiatorial, **Histoire du Mexique vers la fin du règne de Montézuma II en 1509, dix ans avant la conquête par les espagnols**. Paris: E. Maucler, 1872, p. 9. Agradecemos ao Prof. Fausto Ramírez (UNAM) o acesso a essa publicação. Tradução livre da própria autora: ... *os espanhóis fizeram a conquista do México para ali substituir os sacrifícios humanos pela inquisição...*

²⁰ Manuel Vilar, *Tlahuicole*, 1851. Gesso, Museo Nacional de Arte, México.

²¹ Petronilo Monroy, *El sacrificio de una princesa Acolhua*, c.1881-2. Óleo sobre tela, 36,4 x 55,8 cm., Museo Nacional de Arte, México.

²² LEON-PORTILLA, Miguel, **Los antiguos mexicanos**. México: Fondo de Cultura Económica, 1961, p. 38-40.

Por que lembrar uma história tão contundente, que coloca em pauta não só a delicada questão dos sacrifícios, mas também a forma agressiva pela qual os astecas se relacionaram com os seus vizinhos? Sua reminiscência comprometia a representação maniqueísta da conquista que se estava construindo, onde os astecas eram virtuosos guerreiros e os espanhóis vis traidores.

No relato da peregrinação, o sacrifício de Colhua adquire importância como desencadeador da guerra, que impediu os astecas de se fixarem e serem absorvidos pelos culhuacanos. Teriam de continuar até encontrarem o lugar predestinado, marcado pelo encontro da águia pousada em um nopal, Tenochtitlan, atual cidade do México, e tornarem-se uma grande civilização. O quadro poderia chamar a atenção para o ponto inicial, o primitivismo, de onde evoluíram alcançando grande desenvolvimento, séculos depois, a exemplo dos romanos.²³

A pequena e escura tela de Petronilo Monroy, apesar de abordar sutilmente um episódio tão duro, respeitando o decoro acadêmico, sem apresentar o sacerdote vestindo a pele da princesa ou o cadáver sem ela, nunca participou de uma exposição da Escola de Belas Artes. A que tudo indica, a obra foi realizada entre 1881-1882, como esboço para um quadro definitivo, hoje perdido, e adquirida pela escola no mesmo ano da morte do pintor, 1882²⁴.

No final do século, encontramos o quadro visualmente mais violento sobre sacrifícios, *El tzompantli*, de Adrián Unzueta²⁵ [Figura 6]. Um *tzompantli* é constituído por fileiras de crânios de vítimas sacrificadas, transpassados por hastes de madeira, expostas em bases elevadas. Para os espanhóis transformou-se em símbolo máximo de barbárie, representado com frequência nas cenas de conquistas, a lembrar seus propósitos civilizatórios²⁶.

O artista buscou mostrar didaticamente a constituição de um *tzompantli*: o corte das cabeças, seu transpasse por hastes de madeira e colocação no *tzompantli*.

O quadro revela não a violência ritual de um passado lendário, mas os conflitos da conquista. As vítimas não são os astecas, como nos quadros de Parra, mas espanhóis.

El tzompantli, de Adrián Unzueta, participou da Exposição da Escola Nacional de Belas Artes de 1898. Juan N. Cordero²⁷ e Juan Sánchez Azcona (1876-1938)²⁸ escreveram sobre ele,

²³ RAMIREZ, Fausto. El proyecto artístico en la restauración de la República: entre el fomento institucional y el patrocinio privado (1867-1881). In: **Pinceles de la historia** – 1864-1910. México: BANAMEX, 2003, p. 74.

²⁴ Agradecemos a Víctor T. Rodríguez Rangel, curador do Museo Nacional de Arte, essas informações.

²⁵ Adrián Unzueta, *El tzompantli (sacrificios de españoles a manos de mexicas)*, 1898. Óleo sobre tela, 198 x 226 cm. Museo Nacional de Historia, México.

²⁶ BLAINE, Emilie Carreón, “Historia de dos tzompantli”. Comunicação apresentada durante as “Segundas jornadas académicas 2009 del Instituto de Investigaciones Estéticas”. México: IIE-UNAM, 29/10/2009.

²⁷ “Unzueta. – No presenta más que *El Tzompantli*, (Torre de las calaveras). Y es natural, porque para pintar curiosamente aquel sinnúmero de cráneos se necesita mucho tiempo y paciencia. Como que seguramente el número de víctimas dueñas en vida de aquella *calaverada* fue mayor que el de los mártires de Zaragoza.

discordando do desenho das figuras e do colorido das encarnações, assim como ironizando o tema apresentado. Ambos comparam a tela a novelas folhetinescas francesas que exploram em suas tramas a violência.

Além das críticas de Cordero e Azcona, encontramos na imprensa duas charges reveladoras da recepção de *El tzompantli*. Uma reproduz o quadro substituindo os corpos dos espanhóis por porcos, reintitulando-o como *O novo açougue*²⁹. Outra aponta o cerne do problema. Em desenho anônimo³⁰ [Figura 7], apresenta, do lado esquerdo, indígenas cortando espanhóis como se madeira fossem, tendo acima escrito: “Uma serraria de gachupines” (espanhóis estabelecidos no México) e, abaixo, “O que pintou o jovem Unzueta”; e, do lado direito, espanhóis a cavalo matando índios, escrito acima “Un tasajeo de pueblos”, e, abaixo, “O que devia pintar um artista americano.”

Entre o que pintou Unzueta e o que deveria pintar um artista americano reside a nossa curiosidade. Por que, em 1898, mostrar indígenas sacrificando espanhóis e por que exibir de forma tão explícita a violência sobre o corpo? É difícil saber as motivações de um artista, principalmente quando realiza o oposto do esperado. Talvez Unzueta compartilhasse das idéias propagadas por Justo Sierra (1848-1912), para quem era importante distinguir entre os povos nahoas que vieram do

> El Sr. Unzueta multiplica el puñado de guerreros conquistadores, como Jesús multiplicó los peces y los panes. Esto explica el color verdoso de dos cuerpos tirados em primer término; es claro; de qué a que mondaron tantas cabezas, os cuerpos tuvieron tiempo de cubrirse de hongos y musgo, y hasta pudieron cubrirse de mayores vegetaciones. Del dibujo no digo nada, porque todos los muertos se inflan y se desdibujan, *máxime* cuando florecen. Ese cuadro no revela cualidades pictóricas, pero sí grandes disposiciones para la leyenda. Es *Ponson du Terrail* al óleo.” [Juan N. Cordero, “México en su XXIII Exposición de Bellas Artes. Apuntes caseros (VI)” *El Tiempo*, México, 11 de fevereiro de 1899, pág. 1. Aput. GUADARRAMA, Angélica Rocio Velazquez. **La presencia del arte español en la XXIII Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1898-1899**. Tesis para obtener el título de Licenciado en Historia del Arte. México: Universidad Iberoamericana, 1994.

²⁸ “El Tzompantli, por A. Unzueta. – Los sacrificios humanos de los antiguos mexicanos, tenían un epílogo: una vez extraídos los corazones de las víctimas y ofrecidos a los pies de aquellas sus pavorosas deidades, arrancábanles las cabezas a los sacrificados y con ellas formaban el Tzompantli, torre de calaveras, también para ofrenda y desagravio de sus dioses. Este episodio es el que en su tela representó el Sr. Unzueta.

En conjunto, el cuadro no desagrada del todo, porque su asunto es más que suficiente para atraer las miradas y la atención; es de un efectismo demasiado fácil y tiene el poder emocional de un novelazo de Montepin.

Algunas de las figuras están muy desdibujadas y el colorido local es falso, en las carnaciones sobre todo.

Se me ocurre una duda arqueológica: ¿cómo se llaman esos lienzos que, según el Sr. Unzueta, amarraban los indios sobre el bajo vientre de los sacrificados?... Ma tutto é convenzionale ! ¿verdad?” Juan Sánchez Azcona, “La Exposición de Bellas Artes, guía del visitante”. *El Mundo*, de 26 de fevereiro de 1899, pág. 2. Aput. Idem.)

²⁹ **El Mundo Ilustrado**, 19 de fevereiro de 1899, p. 147. GUADARRAMA, Angélica Rocio Velazquez. **La presencia del arte español en la XXIII Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1898-1899**. Tesis para obtener el título de Licenciado en Historia del Arte. México: Universidad Iberoamericana, 1994.

³⁰ Anônimo, “En los salones de la Academia. A propósito del tzompantli, cuadro de Unzueta”, **El Hijo del Ahuizote**, ano XIV, tomo XIV, n. 666, janeiro de 1899. Reproduzido em KRAUSE, Enrique. **La presencia del pasado**. 2ª Ed. México: BBVA Bancomer, FCE, 2005, p. 177.

norte e se fixaram na região central de México, os toltecas, povo de grande civilização que primeiro se estabeleceu, e os astecas, últimos a chegarem, responsáveis pela violência e sacrifícios.³¹

Um fator que pode ajudar na compreensão desta obra reside nas modificações pelas quais passou a pintura de história ao longo do século XIX. No decadentismo do final do século, a violência, antes sugerida, torna-se explícita, principalmente a violência do outro, a exemplo dos orientais. *El tzompantli* estaria em consonância com a arte européia de seu tempo; o único problema reside no fato de Unzueta não estar expondo em Paris e de os astecas não serem vistos mais pelos mexicanos como o “outro”.

Depois de exposto na Escola Nacional de Belas Artes, o quadro permaneceu com o artista, não se encontrando registros de que tenha sido reproduzido em fotos ou gravuras. Apenas sabe-se que a tela foi vendida por sua filha, Maria Luisa Unzueta, em 1937³², ao Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, cujo acervo foi incorporado, dois anos após, ao recém-criado Museo Nacional de Historia. Ali *El tzompantli* conservou-se na reserva técnica, participando apenas de duas recentes exposições temporárias no Museo Nacional de Artes da Cidade do México.

A justificativa para a sua permanência na reserva técnica repousa na alegação de ser muito violento. O lugar que lhe seria possível na museografia do Museo Nacional de Historia (sala 1, *Dois continentes isolados*) é, hoje, ocupado por um real *tzompantli*. Ou seja: o Tzompantli de Zultepec erigido em 1520, procedente de Tecoaque, Tlaxcala, localizado em recentes escavações, com quatorze crânios de espanhóis e indígenas, dispostos em quatro fileiras.

O atual diretor do Museu, professor Salvador Rueda Smithers³³, afirma que a exibição do Tzompantli real causa menor impacto que sua representação pictórica, levando-nos a pensar sobre a força da imagem criada por Adrián Unzueta, em 1898, distante do olhar romântico de Waldeck ou do decoro acadêmico de P. Monroy.

Facilmente se conclui que as obras aqui comentadas, relativas aos sacrifícios, frutos de sua época, não foram por ela incorporadas. Não atuaram como imagem, não circularam no século XIX, porém sua existência revela algum ruído na hegemonia pretendida pelos liberais.

O contraste entre a recepção dos quadros que se ativeram aos sacrifícios e os que mostraram a violência dos colonizadores é evidente. Aos liberais interessava tão somente destacar a crueldade da conquista e a dignidade dos vencidos. Enquanto o índio do passado, morto e vencido, era

³¹ SIERRA, Justo. ‘Elementos de a Historia Patria’ e ‘Catecismo de Historia Patria’. In: YÁÑES, Agustín (ed.). **Ensayos y textos elementales de Historia, Obras completas del Maestro Justo Sierra**. México: UNAM, 1946, vol. IX, p. 297-311, 393 e 411. Agradeço a Itzel Rodríguez Mortellano a indicação da leitura de Justo Sierra.

³² Informação contida na ficha técnica correspondente ao quadro. Arquivo do Museo Nacional de Historia, México.

³³ A quem a agradecemos a gentil acolhida, assim como o acesso à reserva técnica e arquivos do museu.

exaltado, ao índio real caberia apenas integrar-se à nova sociedade como trabalhador e cristão. Representar o indígena pré-hispânico como violento, além de manchar a ancestralidade desejada, talvez abrisse a caixa de pandora, despertando o medo latente, daqueles que freqüentavam os salões de belas artes, quanto à capacidade de reação de uma maioria despossuída, a exemplo das revoltas maias em Yucatán, conhecidas como guerra de castas, que perduraram de 1847 a 1901.

Brasil

Ao analisar a relação de obras expostas nos salões de belas artes, promovidos pela Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, fundada em 1826, percebe-se, na década de 40, quando iniciaram-se as Exposições Gerais, a presença de temas ligados ao passado colonial, festejando a dedicação e o altruísmo dos colonizadores portugueses. Um bom exemplo é o quadro de Manuel Joaquim de Melo Corte Real, *Nóbrega e seus companheiros*, de 1843, onde os jesuítas retiram um cadáver das mãos dos índios, significando, no dizer do professor da Academia, Porto Alegre, “a civilização cristã combatendo heroicamente a antropofagia”³⁴.

Nesse aspecto, a pintura de história no Brasil difere em muito do que se observa no México, onde o período colonial não é representado, passando-se direto do tempo pré-hispânico para as guerras de independência, como se fossem consecutivos³⁵.

A partir dos anos de 1860, com o retorno de artistas que realizaram estudos na Europa, sobrelevando-se os pintores Victor Meirelles e Pedro Americo, surgiram várias obras importantes para a fabricação da memória nacional brasileira, dentre elas as que se inseriram nos debates sobre a constituição do povo brasileiro e o papel das três raças.

Igualmente ao contrário da experiência do México, a pintura indianista brasileira não mostra o passado pré-cabralino, tampouco cenas de conflito³⁶. Para alguns historiadores, como Varnhagem, a História do Brasil começava com o descobrimento, em 1500, sendo o período anterior domínio da etnografia.

³⁴ SQUEFF, Leticia. **O Brasil nas letras de um pintor**. Campinas: UNICAMP, 2004, p. 220.

³⁵ VEJO, Tomás Pérez. Nacionalismo e imperialismo en el siglo XIX: dos ejemplos de uso de las imágenes como herramienta de análisis histórico. In: AGUAYO, Fernando e ROCA, Lourdes (coord.). **Imágenes e investigación social**. (México, Instituto Mora, 2005).

³⁶ Excetuando-se duas gravuras de Debret inseridas no álbum *Voyage Pittoresque [Sauvages civilisés / Soldats indiens de Mugi das Cruzas (province de St. Paul) combattant des Botocoudos e Sauvages civilisés / Soldats indiens de la province de la Coritiba menant des sauvages prisonnières]* e uma gravura de Rugendas [*Guerrilhas: luta entre brancos e índios, Minas Gerais (1822 a 1825)*], a presente pesquisa não identificou outras imagens de conflito produzidas no século XIX.

Os debates no IHGB se polarizavam entre homens de letras e historiadores. Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias situavam os índios como infantes, primitivos capazes de evoluírem, portadores de civilização, verdadeiros antepassados da nação por sua nobreza de caráter e coragem. Von Martius e Varnhagen acreditavam representarem os indígenas uma raça degenerada, remanescentes de uma grande civilização, já em extinção quando da chegada dos colonizadores. Não mais capazes de aprendizado autônomo, seu destino seria o cativeiro ou o extermínio.

Se, por um lado, os quadros de Victor Meirelles, *Primeira Missa* [Figura 8] e *Batalha dos Guararapes*, apresentam uma visão positiva do passado colonial, momento de constituição do povo brasileiro pela união das três raças; as moemas, iracemas e marabás, assim como *O último Tamoio* (de Rodolpho Amoedo) chamam a atenção para os custos desse processo.

Entretanto, entre as índias mortas por amor, em plena dilaceração interior, e o índio morto há uma profunda diferença. *O último Tamoio*³⁷ [Figura 9], tela pintada por Rodolpho Amoêdo (1857-1947), quando de seus estudos na França com Alexandre Cabanel, e exposta no *Salon* parisiense de 1883, retrata o corpo do índio Aimberê devolvido à praia e amparado pelo padre Anchieta. O tema integra o poema épico *A confederação dos Tamoios*, publicado em 1856, por Gonçalves de Magalhães, um dos responsáveis pela introdução do romantismo no Brasil. Aimberê era chefe dos Tamoios, nação indígena que combatera os portugueses no século XVI, aliando-se aos franceses, entre 1554 e 1567, quando estes invadiram a Baía da Guanabara³⁸. Pintar o último tamoio é apontar o conflito do passado; entretanto, Rodolpho Amoêdo não radicaliza sua representação. O padre jesuíta, responsável pelas negociações de paz entre índios e portugueses, acolhe nos braços, solitário, o corpo de Aimberê; a imagem não fixa o combate ou o suicídio; seu sacrifício é associado ao cristão, seguindo a iconografia de uma *pietá*³⁹.

Anchieta amparará outro morto dessa guerra: Estácio de Sá. Em 1911, Antônio Parreiras (1860-1937), realizará, sob encomenda do prefeito da cidade do Rio de Janeiro, então Distrito Federal, o quadro *Morte de Estácio de Sá*⁴⁰ [Figura 10], também executado em Paris⁴¹. Estácio de

³⁷ Rodolpho Amoêdo, *O último Tamoio*, 1883. Óleo sobre tela, 180 x 261 cm. Museu Nacional de Belas Artes.

³⁸ Os tamoios praticavam o escambo e o comércio do pau-brasil com franceses estabelecidos na “França Antártica” – colônia de povoamento situada na Ilha de Villegaignon, na Baía de Guanabara, onde refugiavam-se protestantes fugidos das guerras religiosas na Europa.

³⁹ Ver: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O último tamoio e o último romântico. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro: Sociedades de Amigos da Biblioteca Nacional, Ano 3, nº 26, nov. 2007, p. 64-69.

⁴⁰ Antônio Parreiras, *Morte de Estácio de Sá*, 1911. Óleo sobre tela, 300 x 400 cm., Palácio da Guanabara, Rio de Janeiro.

⁴¹ Sobre o quadro ver: SALGUEIRO, Valéria. Construindo a origem, virtudes e heróis na pintura de história: o caso da obra *A morte de Estácio de Sá* por Antônio Parreiras. In: CHRISTO, Maraliz de C. V. (org). Dossiê: pintura de história. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro: MHN, 2007, v. 39.

Sá foi enviado por Portugal para expulsar os franceses e exterminar os Tamoios. Uma grande batalha se travou na aldeia Uruçumirim, atual Praia do Flamengo, onde Estácio de Sá foi ferido pela flecha envenenada que o levou à morte e os tamoios arrasados num bárbaro banho de sangue. Parreiras, a exemplo de Amoêdo, não pinta a batalha, não pinta o momento em que Estácio de Sá é mortalmente ferido. Pinta-o moribundo no interior de uma cabana, tendo ao lado Anchieta e aliados, dentre eles Araribóia. Araribóia seria a antítese de Aimberê. Responsável pela arregimentação dos índios temiminós, que chefiava, foi peça fundamental na vitória de Estácio de Sá. Como recompensa o rei de Portugal, D. Sebastião, concedeu-lhe o título de Cavaleiro da Ordem de Cristo e uma grande sesmaria, onde o povoado por ele fundado, em 1573, originou a cidade de Niterói. Araribóia, cristianizado, passou a chamar-se Martim Afonso e tornou-se o herói que auxiliou os portugueses na expulsão dos franceses, merecedor, no século XX, de estátua em praça pública. O conflito não se realiza entre índios e conquistadores, mas entre portugueses e índios aliados contra invasores e bárbaros.

Ao pintar Aimberê como *O Último Tamoio*, Rodolpho Amoedo reforça a idéia da raça em extinção, restringindo o problema indígena ao século XVI. Ao mostrar seu corpo inerte, esvazia-lhe o potencial combativo, vitimando-o. Ao amparar-lhe o corpo por Anchieta, neutraliza o conflito entre brancos e índios, chamando a atenção para o papel dos jesuítas na defesa dos indígenas, mesmo inimigos.

A comparação das representações brasileiras com as mexicanas torna ainda mais evidente como a pintura brasileira do século XIX evitou a exposição explícita, direta, dos conflitos; impedindo-nos ver nossos heróis em luta. Na continuidade entre passado e presente imposta inexoravelmente pela monarquia, a violência da conquista deveria ser esmaecida, representando-se o índio como inimigo de si mesmo, daí a ênfase ao suicídio e aos corpos abandonados. Eles seriam puros demais ou degenerados demais para se integrarem à civilização.

Retomando a questão levantada pelo crítico anônimo ao quadro *El tzompantli*, no Brasil não pintou-se o que Unzueta pintou, tampouco o que, para a época, deveria pintar um artista americano.



Figura 1 - FÉLIX PARRA: *Fray Bartolomé de las Casas*, 1875.
Óleo sobre tela, 365 x 263 cm.
México/DF, Museu Nacional de Arte.
Foto: Maraliz Christo, 2009.



Figura 2 - FÉLIX PARRA: *Un episodio de la Conquista*, 1877.
Óleo sobre tela, 65 x 106 cm.
México/DF, Museu Nacional de Arte.
Foto: Maraliz Christo, 2009.



Figura 3 - LEANDRO IZAGUIRRE: *El suplicio de Cuauhtémoc*, 1892.

Óleo sobre tela, 294,5 x 454 cm.
México/DF, Museo Nacional de Arte.
Foto: Maraliz Christo, 2009.



Figura 4 - JEAN FRÉDÉRIC VON WALDECK: *Reconstrucción ideal de una ceremonia pre hispanica*, c.1869.

Óleo sobre tela, 92,5 x 136,8 cm.
México/DF, Museo Soumaya.
Foto: Maraliz Christo, 2009.



Figura 5 - PETRONILO MONROY: *El sacrificio de una princesa Acolhua*, c. 1881-2.
Óleo sobre tela, 36.4 x 55.8,
México/DF, Museo Nacional de Arte.
Foto: Maraliz Christo, 2009.



Figura 6 - ADRIÁN UNZUETA: *El tzompantli (sacrificios de españoles a manos de mexicas)*, 1898.
Óleo sobre tela, 198 x 226 cm.
México/DF, Museo Nacional de Historia.
Foto: Maraliz Christo, 2009.



Figura 7 - *El Mundo Ilustrado*. México, 19 de febrero de 1899, p. 147.
Foto: Maraliz Christo, 2009.



Figura 8 - VICTOR MEIRELES: *Primeira missa no Brasil*, 1860.
óleo sobre tela, 260 x 356 cm.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.



Figura 9 - RODOLPHO AMOÊDO: *Último Tamoio*, 1883.
Óleo sobre tela, 180 x 261 cm.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.



Figura 10 - ANTÔNIO PARREIRAS: *Muerte de Estácio de Sá*, 1911.
Óleo sobre tela, 300 x 400 cm.
Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro.