Figura 1. Pedro Américo. A batalha do Avaí (detalhe. Hoje no Museu Nacional de Belas Artes)

Ressuscitando um velho cavalo de batalha: novas dimensões da pintura histórica do Segundo Reinado*

New dimensions of Brazilian history painting in the late nineteenth century

Rafael Cardoso Denis
PhD em História da Arte - Courtauld Institute of Art/Universidade de Londres
Escola Superior de Desenho Industrial/UERJ

Palavras-chave
arte brasileira, pintura histórica, Guerra do Paraguai.
Key-words
Brazilian art, history painting, Paraguayan War.

Resumo
A arte brasileira do século XIX costuma ser vista como nada mais do que um pano de fundo para o surgimento do modernismo no século XX ou, na melhor das hipóteses, como um mero sustentáculo do poder imperial, voltado para o fomento de sentimentos nacionalistas. O presente artigo busca identificar níveis de significação mais profundos e mais complexos, pela análise da recepção crítica de algumas obras da época: em especial, as pinturas históricas que retratam incidentes da Guerra do Paraguai. Ao contextualizar as obras em termos da evolução social e política da sociedade da época, desvendam-se significados novos, bem diversos dos pressupostos habituais. Estes significados, por sua vez, ajudam a entender melhor a complexidade da cultura brasileira no final do Segundo Reinado.

Abstract
Brazilian art of the 19th century has generally been seen as little more than a backdrop to the development of Modernism in the 20th century or, alternatively, as so much propaganda designed to heighten nationalistic sentiments and strengthen the Imperial government's grip on power. The present article attempts to identify deeper and more complex levels of meaning by analyzing the critical reception of some such works of art: specifically, history paintings depicting incidents from the Paraguayan War. By contextualizing the works within the social and political climate of their own time and place, new and radically different meanings can be discerned which, in turn, shed light on the cultural complexity of Brazilian society in the 1870s and 1880s.

As avaliações históricas da arte brasileira do século XIX têm sido, de modo geral, enormemente insuficientes. Com raras e gratas exceções, a quase totalidade dessas análises se contentam em descartar as produções da época como sendo retrógradas e defasadas: ou em relação aos seus contemporâneos europeus, ou então em relação ao Modernismo que dominou a maior parte do presente século. Evidentemente, esse tipo de julgamento historicista pouco acrescenta à nossa compreensão das funções e do impacto da chamada 'arte acadêmica' dentro do seu próprio contexto histórico, além de ignorar o processo profundamente complexo de conciliação de valores culturais antagônicos que Alfredo Bosi define como a 'dialética da colonização' (Bosi, 1996, p.48 e passim). Se essa arte existiu e floresceu no Brasil, do que não resta dúvida alguma, é porque ela se afigurava significativa, de alguma forma, para a sociedade que a produziu, a consumiu e a valorizou. Mesmo que não existisse nenhuma outra razão para estudá-la (o que está longe de ser o caso), a sua importância como documento da vida social e cultural de uma época justificaria por si só uma análise mais ponderada e sistemática da parte dos historiadores que estudam o Brasil imperial.

Por mais insuficientes que sejam, cabe rever rapidamente quais têm sido as avaliações da produção artística brasileira do século passado feitas pelos críticos e historiadores da nossa época. Pode-se enquadrar as parcas reflexões desenvolvidas sobre o assunto em duas linhas essenciais, ambas interessadas basicamente em censurar e descartar o chamado 'academismo' a fim de esquivar-se de uma discussão aprofundada. A primeira linha, mais antiga, diz respeito antes à crítica de arte do que à história propriamente dita. Os seus proponentes buscam configurar a produção artística ligada à Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) como atrasada, estreita e pouco original, sempre em relação a parâmetros europeus escolhidos *a priori*, seguindo critérios mais ou menos arbitrários de valorização estética e sem maiores preocupações com as complexidades do contexto histórico no Brasil ou na Europa. O seguinte trecho, que serve como exemplar dessa linha, foi escolhido não por ser especialmente falho, mas por ser, ao contrário, uma das tentativas mais representativas desse gênero de crítica:

> Mas no Rio de Janeiro, capital federal ciosa de suas tradições, onde vida literária e artística giram em torno das Academias, pouca efervescência toca os jovens pintores e escultores. Êstes, com seus mestres formados segundo os padrões rígidos da Academia implantada pela Missão Le Breton, seguiram uma escola

> estrangeira cuja excelência não estimulava a criatividade, mas antes a imitação servil dos modelos importados. Importados de Paris, mas não da Paris dos impressionistas, pós-impressionistas - e expressionistas, fauves, ou cubistas - mas sim dos ateliês de professôres como Horace Vernet, Cabanel, Vollon, procurados diligentemente pelos pintores brasileiros (Amaral, 1970, p. 20).

Neste trecho, extraído do livro *Artes Plásticas na Semana de 22* de Aracy Amaral, percebe-se claramente a intenção de contrapor a rigidez de uma academia antiquada à efervescência criativa dos modernistas de 1922, subentendendo-se aí uma série de críticas não somente aos valores artísticos do século XIX como também à continuada dominação da antiga Corte ('mas no Rio de Janeiro') sobre os rumos da cultura de elite no Brasil. É extremamente revelador que esse discurso crítico, dirigido ostensivamente à vida artística carioca das décadas de 1910 e 1920, reporte-se a uma série de referências históricas que, citadas em conjunto, fundem todo o século XIX em um único bloco de significado monolítico. Em três frases, juntam-se "as Academias" (a AIBA abriu as portas em 1826, mas a Academia Brasileira de Letras só foi fundada em 1897), a "Missão Le Breton" (1816) e artistas tão distintos no cenário artístico francês quanto Horace Vernet (pintor de orientação bonapartista que atingiu o ápice da sua carreira entre as décadas de 1830 e 1860, falecendo em 1863, e especializado na pintura de batalhas e de cenas orientalistas) e Alexandre Cabanel (um dos pintores mais bem sucedidos do final do século XIX, especialmente ativo entre a década de 1870 e a sua morte em 1889, conhecido sobretudo pelos seus nus, característicos dos Salons parisienses da Terceira República). Essa linha de reflexão toma o século XIX apenas como pano de fundo para o surgimento das vanguardas artísticas no século XX, relegando todas as manifestações anteriores (com a exceção estratégica do Impressionismo e seus sucessores) à posição de tantas pedras no caminho do progresso inexorável rumo ao Modernismo.

Com a desagregação definitiva da narrativa modernista ao longo dos últimos quinze a vinte anos, ganhou força uma segunda linha de reflexão que, esta sim, busca atribuir um significado concreto à arte brasileira do século XIX, para além da sua utilidade como pano de fundo, mas, mesmo assim, é um significado essencialmente condenatório e pessimista. Segundo essa linha, a função primordial da arte 'acadêmica' no Brasil teria sido de dar sustentação ideológica ao sistema imperial, principalmente no sentido de criar símbolos e imagens capazes de dar forma à identidade nacional e de representar a grandeza do Império. Uma

formulação concisa dessa posição foi feita por Celso Kelly em ensaio escrito como introdução geral à arte da época e intitulado "A Glorificação do Império":

> O ensinamento proporcionado pela Academia de Belas-Artes aberta no Rio de Janeiro começava a dar frutos - mantendo sempre o modelo europeu. [...] É verdade que, de 1864 a 1870, o Brasil sustentou contra o Paraguai uma guerra que custaria a ambos os países milhares de vidas e um imenso desgaste econômico. Para os pintores brasileiros, tal guerra serviu de tema ou pretexto para a elaboração de cenas heróicas e de glorificação do Império. (Kelly, 1979, v.1, p. 543).

Afastando-se ligeiramente das preocupações programáticas que motivaram a linha 'pano de fundo', esse discurso do 'academismo como propaganda imperial' constitui-se, pelo menos, em uma análise comprometida com as grandes questões históricas do século XIX brasileiro. O seu defeito principal reside no fato de preocupar-se apenas com as grandes questões, deixando de lado toda a textura complexa, delicada e muitas vezes contraditória, que caracteriza a realidade histórica. Dizer que a produção artística que partiu da AIBA serviu como sustentáculo do sistema imperial não é apenas evidente; chega a ser redundante e, depois da constatação inicial do fato, torna-se tão simplista como explicação que a sua reiteração constante é prejudicial a qualquer leitura histórica mais densa. Seria possível afirmar, de modo esquemático, que toda manifestação cultural que não era de cunho explicitamente republicano e/ou abolicionista contribuía para a construção da ordem imperial, ainda mais aquelas que emanavam de uma instituição sob proteção explícita e muitas vezes direta do Imperador. E, no entanto, quem se debruçar mais detidamente sobre os fatos e as personalidades da AIBA descobrirá que mesmo lá, no seio do minotauro imperial, residiam fortes sentimentos de oposição aos valores culturais vigentes e até simpatias republicanas.

Na verdade, o erro principal que as duas linhas de reflexão citadas acima têm em comum é a sua insistência em tomar a Academia como uma entidade uniforme, homogênea em composição e unânime nas suas aspirações. Nada poderia ser mais distante da realidade. Desde antes da sua inauguração e seguramente até muito depois da sua reinvenção republicana como Escola Nacional, a AIBA-ENBA constituiu-se em verdadeiro campo de batalhas de ordem artística e ideológica, sempre minado por intrigas e inimizades pessoais (ver Denis, 1997, p. 181-196). Só poderia imaginar o contrário quem nunca investigou os detalhes da sua história institucional, o que é o caso, infelizmente, de muitos dos que moldaram a visão moderna da arte brasileira do século XIX[1]. Erro mais grave, e também mais sutil, é a leitura

teleológica que ambos esses modelos impõem ao material histórico em questão. Querer entender a Academia e a sua arte exclusivamente em termos do que veio depois, seja isto o Modernismo ou a República, equivale a esquivar-se do problema histórico fundamental, o qual pode ser resumido na seguinte indagação: o que representava aquela arte para os seus contemporâneos, dentro do contexto social e cultural em que foi gerada e recebida? Não é uma pergunta tão simples de responder e, apenas ao colocá-la, percebe-se imediatamente a pluralidade de interpretações possíveis. Quem fizer esta pergunta começará, naturalmente, a questionar também por que razão esse tipo de investigação tem sido tão limitado entre nós e continua tão incipiente em relação a áreas conexas como, por exemplo, a história literária da mesma época, bem mais adiantada em termos relativos. Pelo menos uma parte da explicação para a rejeição histórica/histérica que até hoje se faz da arte do século XIX passa pelo forte interesse em apagar os vestígios simbólicos do período imperial, o qual foi projeto conjunto das vanguardas modernistas e das lideranças republicanas, em uma fusão perversa que culminou no Modernismo institucional sob Getúlio Vargas e Gustavo Capanema... mas isto já é outro assunto.

Desvendar os significados mais precisos da produção artística imperial não é tarefa para um único artigo, e nem mesmo para um livro, mas para toda uma linha de investigação histórica que já vem sendo feita, mal ou bem, há mais de um século no Brasil. O presente artigo não pretende criar nenhum modelo analítico para a compreensão da arte oitocentista e nem pretende formular conceitos básicos para a definição de qualquer linha metodológica. Ao contrário, a proposta central deste texto é de desbancar pressupostos, de abrir possibilidades e de estimular a pesquisa e o debate sobre o assunto como um todo. No que diz respeito ao primeiro modelo analítico citado acima, considero desnecessária qualquer discussão mais extensa das suas limitações. A falência da interpretação modernista da arte do século XIX, como pano de fundo para a ascensão 'revolucionária' das autodenominadas vanguardas, já está amplamente estabelecida hoje em dia, tanto na literatura especializada quanto na revolta generalizada contra as doutrinas estéticas modernistas que é um dos marcos da sensibilidade pós-moderna[2]. O segundo modelo - da arte como propaganda imperial - é o que precisa ser abordado com maior atenção aqui, até mesmo porque o seu inegável fundo de verdade o torna infinitamente mais difícil de contornar. Como fazer, então, para demonstrar que a verdade não é tão verdadeira assim ou, melhor dizendo, que a verdade em questão é apenas uma entre várias? Seria possível começar pelas bordas, demonstrando que nem

toda a produção artistica do Império enquadra-se no esforço de garantir a ordem imperial: não faltam exemplos para isto. Seria possivel inverter o problema, colocando em questão a existência de um projeto civilizatório único para o qual a arte imperial poderia servir de sustentáculo. É um argumento plausivel mas que foge da tarefa especifica de examinar as condições materiais da produção artistica, remetendo o problema novamente ao plano da configuração ideológica do periodo imperial como um todo. Creio que a melhor maneira de contestar o modelo da arte como propaganda imperial seja de examinar mais detalhadamente um tipo de arte que dificilmente pode ser entendida de outra maneira senão como propaganda imperial: refiro-me às representações brasileiras da Guerra do Paraguai criadas durante a década de 1870 e, em especial, àquelas que pertencem ao gênero pictórico conhecido como pintura histórica.

Antes de embarcar nessa tentativa, e ainda a titulo de preâmbulo, cabe uma curta digressão para desculpar as limitações do presente texto. Este artigo representa uma pequena parte de uma pesquisa ampla sobre as relações entre arte e indústria no Segundo Reinado, a qual encontra-se ainda em andamento. Ele está sujeito, portanto, a todos os defeitos caracteristicos do trabalho feito por etapas, incluindo-se ai a falta de conclusões mais definidas e a abertura às vezes exasperante para uma multiplicidade de assuntos conexos. Outro defeito mais grave, em tratando-se de uma análise de obras de arte, é a relativa escassez de ilustrações. Para além das dificuldades de ordem prática (que não são poucas), existem duas justificativas de ordem conceitual para essa economia de imagens. Primeiramente, o presente texto ganharia pouco com a leitura visual sistemática das obras. Deixo de fazer esse tipo de análise não porque a considere de pouca importância; ao contrário, considero-a importantissima e merecedora de maior atenção em outra instância mais adequada. Acontece que a leitura ponderada das imagens ocuparia mais espaço do que tenho à disposição e acrescentaria pouco ao argumento em questão, que se volta muito mais à recepção critica das obras do que às intenções dos seus autores. O objeto prioritário de análise deste artigo são os discursos verbais forjados em torno das obras, e não as obras em si. A segunda desculpa diz respeito ao público ao qual se dirige este artigo. Escrevo pensando prioritariamente na articulação entre a história social tradicional com a sua orientação preferencial pelo texto e pelos números e uma visão mais recente da história da cultura, predisposta a complementar essas fontes com outros tipos de discursos (imagens, artefatos, construções), tradicionalmente relegados às margens da pesquisa histórica séria ou então confiados a

outras disciplinas inteiramente distintas tais quais filosofia, estética, arquitetura, arqueologia, antropologia. Dirijo este artigo tanto ao historiador 'de texto' que busca uma entrada para a conciliação desses outros discursos com o seu universo habitual de documentos escritos, quanto àqueles historiadores da arte que, pela penetração limitada desse tipo de trabalho no Brasil, talvez não tenham o hábito de pensar a inserção da arte em um contexto social e político que se orienta preferencialmente pelo discurso verbal.

'O Symbolo dos Nossos Tempos'

Por que privilegiar a pintura histórica entre tantos outros documentos visuais da Guerra do Paraguai - desde a farta seleção de desenhos, litografias e charges produzidos por periódicos como a *Semana Ilustrada* e a *Vida Fluminense* até objetos esdrúxulos da nossa cultura material como o curioso lenço comemorativo dos feitos do Duque de Caxias que foi largamente vendido após o final da campanha? (Ver Garcia Júnior, 1936, p. 39-48). A razão genérica que justifica esse tratamento diferenciado reside no fato de que a pintura histórica constituiu, ao longo do século XIX, uma instância privilegiada de representação. Primeiramente, por ser pintura: no Brasil, como na Europa moderna, a pintura de cavalete veio a estabelecer-se como a classe das chamadas belas-artes que mais reclamava a atenção de público, críticos e compradores; era o objeto artístico preferido das elites urbanas, que encontravam nela a satisfação das suas aspirações às formas da cultura aristocrática mas de maneira mais adequada ao seu estilo de vida cada vez menos senhorial. Em segundo lugar, por ser histórica: desde o século XVII pelo menos, a pintura e a escultura históricas vinham sendo consideradas as instâncias mais elevadas da hierarquia acadêmica, ultrapassando outros gêneros em função do alto nível de conhecimentos literários e filosóficos considerados necessários para a sua realização. A partir do final do século XVIII, e principalmente com a ascensão do Romantismo, esta tendência de valorização do gênero se acentuou ainda mais, levando os teóricos e administradores do século XIX a dedicarem enormes esforços intelectuais e materiais à promoção da pintura histórica como manifestação da identidade de uma nação e do nível de civilização de um povo. Nas palavras de um crítico brasileiro da época, que invocou a ortodoxia do pseudônimo 'Giorgio Vasari' para abalizar as suas opiniões, só se propunha ao artista representar algum acontecimento na forma de uma pintura histórica quando este importava "no seu conceito, a vida moral de um povo" (Vasari, 1872, p.14).

Existe ainda uma razão mais específica para se atribuir aqui atenção especial à pin-

tura histórica. Dentre todos os tipos de representação da Guerra do Paraguai, foi ela a que mais absorveu verbas dos cofres públicos brasileiros. Em uma série de encomendas oficiais e aquisições pelo Estado, iniciada em 1868 pelo então ministro da Marinha e futuro Visconde de Ouro Preto, Afonso Celso de Assis Figueiredo, e continuada depois da Guerra por outros ministros liberais e conservadores e ainda pelo Imperador, a Nação procedeu à compra dos símbolos da sua própria nacionalidade afirmada nos campos de batalha, senão sistematicamente, pelo menos com uma regularidade suficiente para abastecer a pinacoteca da AIBA e uma série de órgãos públicos com diversas obras de Vitor Meireles de Lima, Pedro Américo de Figueiredo e Melo e outros artistas menos ilustres mas não menos adquiridos, como Edoardo De Martino. Estas obras encomendadas, mais do que quaisquer outras da época (com a exceção importante dos numerosos retratos do próprio Imperador distribuídos por todo o País), caracterizam-se claramente como exercícios propagandísticos de sustentação da ordem imperial e de definição da nacionalidade brasileira. Até hoje, é impossível examinar a tela monumental de *A Batalha de Avaí* de Pedro Américo (fig.1) sem notar a presença imponente do monograma 'PII' que se situa no alto da sua pesada moldura. Essas obras merecem, portanto, destaque como objetos de estudo se buscamos definir até que ponto a produção artística da época pode ser entendida como nada mais do que um sustentáculo do sistema social e político do Império.

O primeiro passo para uma avaliação mais complexa da pintura histórica brasileira reside na compreensão do alto valor atribuído às belas-artes como manifestação cultural no século XIX. Um estudo recente da identidade nacional no Segundo Reinado qualifica a pintura histórica e a ópera como "símbolos da respeitabilidade européia da civilização imperial" (Salles, 1996, p. 109-110). Sem dúvida, eram isto também mas eram bem mais do que isto. As elites urbanas letradas entendiam o desenvolvimento das belas-artes como "a verdadeira escala mensural da civilisação e adiantamento dos povos", nas palavras bastante típicas de um comentarista da época, e esta opinião era reiterada constantemente não somente em livros como também em jornais: o próprio *Jornal do Comércio*, órgão pouco afeito a considerações abstratas, não hesitou em invocar "a missão civilizadora" da arte moderna em 1879 ('Arseos', 1871, p.5; Rangel de S. Paio, 1880, p.26). 'Respeitabilidade' se trata, então, de um termo bastante brando para descrever a importância visceral da pintura histórica como fenômeno cultural. O desafio de desenvolver ou não uma Escola Brasileira de pintura - abrangendo-se aí necessariamente o gênero primordial constituído pela pintura histórica

- possuía para as elites do Segundo Reinado dimensões amplas de legitimação da cultura nacional e de revalidação da própria nacionalidade naquela que era considerada a arena mais elevada da disputa entre povos e nações. Não se resumia apenas a uma questão de respeitabilidade, no sentido de cumprir exigências mínimas de decoro e honradez, mas de uma certa transcendência coletiva. Guardada a enorme distância de meios e modos que separa as duas épocas, o entusiasmo que cercava a recepção levemente favorável de uma obra brasileira no *Salon* de Paris ou em outros fóruns estrangeiros equivale-se, grosso modo, ao estardalhaço que hoje se faz quando um filme brasileiro concorre ao Oscar ou conquista alguma outra premiação internacional importante.

Assim, ao fazer um discurso parlamentar em louvor de Pedro Américo, o deputado liberal Fernando Luiz Osório não hesitou em ocupar o tempo da Câmara dos Deputados com uma relação minuciosa das boas notícias dadas na imprensa européia ao quadro de *A Batalha de Avaí*, quando da sua exposição em Florença em 1877 (Annaes do Parlamento Brazileiro, 1877, t. 3, p. 215-222). Em uma época em que as competições esportivas entre países inexistiam praticamente e a ciência brasileira mal arriscava os seus primeiros ensaios, o triunfo artístico constituía-se em um dos poucos veículos para a manifestação pacífica do orgulho nacional. Não é de se espantar, portanto, que o progresso artístico fosse caracterizado freqüentemente como uma questão patriótica e que todo o pesado trem das expectativas para um 'progresso nacional' fosse atrelado à sua precária força locomotiva.

O próprio Pedro Américo - que juntamente com Vítor Meireles foi considerado o maior expoente da pintura brasileira entre as décadas de 1860 e 1880 - manifestou mais de uma vez a sua consciência da alta responsabilidade patriótica encerrada no trabalho de fazer arte. Em concorrido discurso que ele pronunciou em 1870 na presença do Imperador, por ocasião da inauguração do curso de estética e história da arte na AIBA, o insigne pintor descreveu os artistas como "verdadeiros prophetas da civilisação" engajados "nas batalhas do progresso". Até aí, nada de excepcional, pois a invocação dos conceitos geminados de 'progresso' e 'civilização' era absolutamente corriqueira para a época, tanto ou mais do que o emprego dos termos 'competitividade' e 'globalização' se faz hoje em dia. O aspecto mais interessante desse discurso, pronunciado exatamente três semanas após o término oficial da Guerra do Paraguai, reside na associação curiosa que Pedro Américo faz entre os esforços bélicos da nação brasileira e os seus próprios esforços como pintor e professor da AIBA. Dando continuidade ao seu raciocínio sobre os artistas como obreiros do progresso, ele pro-

põe a inauguração do seu curso como prova de que a Guerra, longe de esgotar as riquezas do Brasil, "não fez mais do que desencadear as torrentes da nossa actividade intelectual". Na ótica de Américo, a vitória militar trazia a certeza de uma nova "era de prosperidade" em que "o genio nacional" se afirmaria com vigor redobrado. Diante dessa perspectiva, o seu discurso enfatiza a necessidade urgente de investir na educação dos artistas, "cujas producções hão de ser o symbolo dos nossos tempos, quando os seculos vindouros interrogarem anhelantes os codices do passado" (Pedro Americo, 1870, p.3, 10)[3]. Do ponto de vista dos séculos vindouros anelantes, estas afirmações são especialmente reveladoras em função do momento histórico em que foram feitas: logo após o final da Guerra, mas antes que viessem à tona (a partir de 1871) as principais representações das suas batalhas na forma de pinturas históricas, inclusive aquelas de autoria do próprio Pedro Américo. O seu discurso prenuncia, e quase que enuncia de modo programático, a enorme repercussão crítica e ideológica que seria atingida por alguns desses quadros, culminando, conforme veremos adiante, nas 'batalhas' da opinião pública em torno da 25ª Exposição Geral de Belas-Artes, ou Salão de 1879. Por enquanto, o que importa é registrar a consciência nítida que possuía o artista de estar engajado em um processo de produzir os símbolos do seu tempo.

Quem conhece um pouco a biografia e os escritos de Pedro Américo saberá que não convém atribuir importância demasiada à sua autocontemplação quase ilimitada. Não é surpreendente que um homem que, além de se considerar o maior pintor do seu tempo, gabava-se de ter refutado Bacon, Kant e Comte no terreno da filosofia e ainda se arriscava como romancista, atribuisse às suas próprias obras um alto valor histórico (Guimarães Junior, 1871, p.78). No entanto, as sua pretensões ganham maior peso quando se constata que vários contemporâneos também percebiam o teor eminentemente patriótico e civilizatório do seu trabalho de artista, e não somente do seu, mas também do trabalho de seu colega mais graduado Vitor Meireles. Surgem, por volta de 1872, de diversas fontes críticas, afirmações estabelecendo uma equivalência singular entre os esforços bélicos e artísticos brasileiros e espelhando, por conseguinte, a curiosa visão de Pedro Américo, que propunha a "glória nacional" como "filha legitima" do encontro entre as conquistas militares da guerra e as conquistas intelectuais da paz (Pedro Américo, 1870, p. 3). Naquele ano, é lançado em Lisboa um panfleto do crítico Pessanha Póvoa intitulado *Heroes da Arte: Pedro Americo e Carlos Gomes*, com o intuito de consagrar os dois 'gênios' nacionais e também de apontar a importância de Manoel de Araújo Porto-Alegre, então cônsul brasileiro em Lisboa, como o

nterpretada como quase ofensiva essa equivalência estabelecida entre um pintor, que passou a maior parte da Guerra longe do solo americano, e os heróis sacrificados pela Pátria no seio do continente. Todavia, o tratamento dispensado a Pedro Américo e a Vítor Meireles nesse período pós-guerra insistia em qualificá-los de heróis e guerreiros. Assim a *Semana Illustrada* publica, em julho de 1872, um poema de Antônio Álvares em homenagem à tela de Vítor Meireles representando o *Combate Naval de Riachuelo* (fig.2, destruída em 1877-1878 e cuja cópia de 1883 encontra-se atualmente no Museu Histórico Nacional), no qual o poeta descreve o pintor como um "magno heroe, quasi outro Barroso", em referência hiperbólica ao almirante que comandou a esquadra brasileira naquela ocasião e que figura proeminentemente no quadro referido (*Semana Illustrada*, v. 12, 1872, p. 4842). Tal comparação talvez fosse menos inadequada no caso de Vítor Meireles, que passou dois meses na frente de batalha executando estudos para os seus quadros e assistiu, inclusive, à tomada da fortaleza de Humaitá em 1868. Mesmo assim, soa estranha a estatura heróica atribuída aos dois artistas, a menos que se leve em consideração a alta importância da pintura histórica como veículo de legitimação da nacionalidade e das aspirações brasileiras de enquadrar-se no rol dos países civilizados.

Não pode restar dúvida de que a Guerra do Paraguai foi um marco fundamental - talvez o marco fundamental - na cristalização da identidade nacional durante o Segundo Reinado. A contraposição obsessiva que passou a se fazer entre a 'civilização' e a barbárie foi, conforme

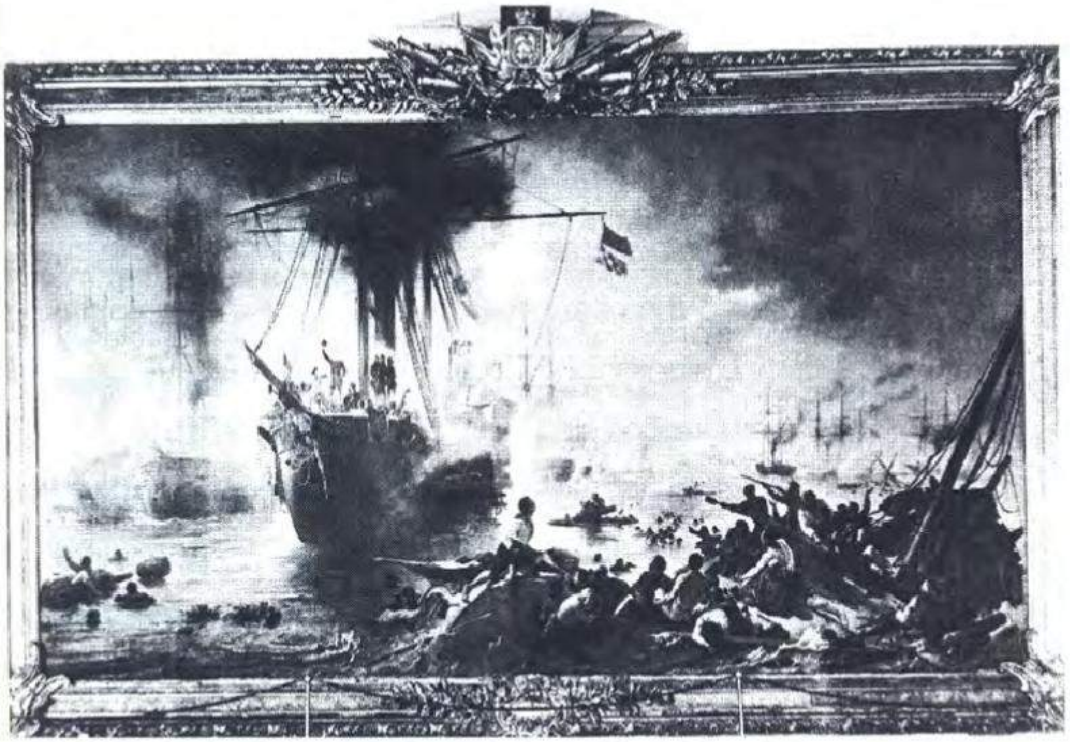

Figura 2.
Vitor Meirelles. Combate Naval de Riachuelo (Arq. Noronha Santos/ IPHAN, destruída em 1877-1878 e cuja cópia de 1883 encontra-se atualmente no Museu Histórico Nacional).

assistiu, inclusive, à tomada da fortaleza de Humaitá em 1868. Mesmo assim, soa estranha a estatura heróica atribuída aos dois artistas, a menos que se leve em consideração a alta importância da pintura histórica como veículo de legitimação da nacionalidade e das aspirações brasileiras de enquadrar-se no rol dos países civilizados.

Não pode restar dúvida de que a Guerra do Paraguai foi um marco fundamental - talvez o marco fundamental - na cristalização da identidade nacional durante o Segundo Reinado. A contraposição obsessiva que passou a se fazer entre a 'civilização' e a barbárie foi, conforme afirma Francisco Alambert, herança de uma guerra em que as elites de todas as regiões brasileiras optaram livremente por participar de um projeto conjunto de nacionalidade, assentado nos valores liberais da moderna Europa. Em uma conjuntura histórica em que os autodenominados 'civilizados' se reservavam, nas palavras de Ricardo Salles, "o direito de militarmente civilizar os seus diferentes", a construção cultural da diferença tornava-se uma tarefa vital para a sobrevivência da própria Nação e de todos os interesses regionais e valores culturais nela subentendidos (Alambert, 1995, p. 86-87; e Salles, 1990, p. 47-48). Afinal, se o Paraguai podia ser condenado ao ostracismo internacional pela sua suposta 'barbaridade' e abandonado à terrível vingança dos seus vizinhos mais poderosos, o que impedia outros países ainda mais 'civilizados' de impor sanções semelhantes ao Brasil pelas suas manifestações de barbárie como, por exemplo, a manutenção do regime escravagista? Mais do que qualquer outro tipo de realização, a existência de uma produção artística do nível mais elevado - notadamente nos gêneros reconhecidamente sublimes da pintura histórica e da ópera - comprovavam o direito do Brasil a posicionar-se do lado dos civilizadores e não dos civilizáveis. Essa produção cultural servia não apenas para distrair as próprias elites, que relutavam em enfrentar as realidades opressivas da sociedade brasileira, como sugere Richard Graham, mas também para construir uma imagem aceitável para consumo externo (Graham, 1989, p.153-154.) Daí, explica-se a grande importância atribuída pelos comentaristas da época à recepção crítica da arte brasileira no exterior e a sua tendência conseqüente a exagerar os 'triunfos' de figuras como Pedro Américo e Carlos Gomes. Daí, entende-se também a reticência do público estrangeiro em assimilar aquela arte de aparência 'civilizada' oriunda de um país evidentemente ainda tão 'bárbaro' em pelo menos um sentido importante. A aceitação ou não da pintura histórica brasileira, tanto dentro quanto fora do País, punha em xeque toda uma série de pressupostos básicos sobre o sentido da nacionalidade e a posição

Figura 3. Pedro Américo. Batalha de Campo Grande (Museu Imperial/IPHAN)

As 'Batalhas' das Batalhas

Não é à toa que as críticas citadas acima datam do ano de 1872. A 22ª Exposição Geral de Belas-Artes, ou Salão de 1872, reuniu três grandes telas históricas que conferiram àquele certame um sentido nítido de comemoração da vitória das armas brasileiras no Paraguai. Eram estas: a *Batalha de Campo Grande* (fig. 3), de Pedro Américo, o *Combate Naval de Riachuelo* e a *Passagem de Humaitá* (hoje no MHN), ambas de Vítor Meireles e ambas produzidas em decorrência da encomenda pela Marinha em 1868, citada anteriormente. Não era a primeira vez que figuravam, nos Salões da AIBA, obras retratando incidentes da Guerra do Paraguai. Desde o início do conflito, haviam sido expostos diversos trabalhos ligados à temática guerreira como, por exemplo, um esboço de Antônio Araújo de Souza Lobo retratando o *Passeio dos Voluntários da Pátria pelas Ruas do Rio de Janeiro*, que participou do Salão de 1865. O Salão de 1870 chegou mesmo a receber pelo menos três obras importantes representando incidentes da Guerra: a primeira, o *Bombardeamento do Forte de Itapirú pelo Encouraçado Tamandaré*, novamente de Souza Lobo, que foi agraciado com uma segunda medalha de ouro; a segunda, uma outra *Passagem de Humaitá*, de Edoardo De Martino; e a terceira, a estátua eqüestre de

ligados à temática guerreira como, por exemplo, um esboço de Antônio Araújo de Souza Lobo retratando o *Passeio dos Voluntários da Pátria pelas Ruas do Rio de Janeiro*, que participou do Salão de 1865. O Salão de 1870 chegou mesmo a receber pelo menos três obras importantes representando incidentes da Guerra: a primeira, o *Bombardeamento do Forte de Itapirú pelo Encouraçado Tamandaré*, novamente de Souza Lobo, que foi agraciado com uma segunda medalha de ouro; a segunda, uma outra *Passagem de Humaitá*, de Edoardo De Martino; e a terceira, a estátua eqüestre de *Sua Majestade D. Pedro II em Uruguaiana* (hoje no MHN), de Francisco Manuel Chaves Pinheiro, cujo modelo já havia sido exposto no Salão de 1866, ocasionando a promoção do seu autor ao grau de Oficial da Ordem da Rosa. No entanto, nenhuma dessas obras anteriores cumpria as exigências convencionais necessárias para ser considerada uma pintura ou escultura histórica em grande estilo. No caso do *Bomardeamento de Itapirú* ,de Souza Lobo, a comissão julgadora que lhe atribuiu a medalha chegou mesmo a explicitar que não se tratava de um quadro histórico mas de uma "Marinha agradável de efeito" (Mello Junior, 1984, p. 279, 292-295). As muitas telas pintadas por Edoardo De Martino retratando incidentes da Guerra eram, igualmente, contempladas pelos cânones da época como 'marinhas', de interesse puramente topográfico, descritivo ou de registro. A única exceção possível seria a estátua eqüestre de Chaves Pinheiro, que, sem dúvida, se encaixava nos padrões vigentes para a grande escultura histórica, mas que teve o triste destino de nunca ser fundida em bronze por causa da recusa do Imperador em aceitar a subscrição pública realizada em 1871 com a finalidade de transformá-la em um monumento em sua homenagem. Visando a uma outra espécie de propaganda imperial, bem diferente do tipo sob consideração aqui, Pedro II ordenou que o dinheiro fosse aplicado ao ensino público (Ferreira, 1876, p.60; Barroso, 1958, p.185). O Salão de 1872 foi, então, a primeira ocasião em que os olhares da Nação se voltaram, com a devida circunstância envolvida na fabricação da pintura histórica, para uma apreciação artística dos eventos de 1865-1870. O crítico apelidado 'Frascati Mangini', do *Jornal do Comércio*, confirmou esta percepção, descrevendo o Salão como um "arsenal das artes e de guerra" e ironizando a presença de sentinelas armados como uma providência necessária para evitar conflitos entre "os pacíficos visitantes" e os "ferozes guerreiros paraguayos" que apareciam em um dos quadros em exposição ('Frascati Mangini', 1872a, p. 2).

Antes de prosseguir, cabe uma digressão sobre a natureza da pintura histórica. O que diferencia as duas versões já citadas da *Passagem de Humaitá*, uma de Edoardo De Martino

e a outra de Vitor Meireles, e por que somente a última era considerada representante digna do gênero da pintura histórica? Deve-se admitir, desde o início, que a distinção era mais ou menos convencional e que não havia regras fixas para se determinar os limites precisos entre um e outro tipo de pintura. Voltando à analogia com o cinema, delimitar a pintura histórica é tão difícil quanto definir o que é um filme 'de arte' em contraposição a um filme 'comercial': todo mundo sabe a diferença, mas é quase impossível chegar a uma fórmula genérica que abranja os casos limítrofes.

Basta dizer que existia consenso suficiente entre críticos, artistas e professores para que raramente surgisse qualquer dúvida em relação a um quadro específico. De modo geral, os critérios mais importantes giravam em torno de três pólos que podem ser exprimidos pelas seguintes dobradinhas: tema/composição, formato/porte, execução/acabamento. Em todos os casos, a pintura histórica exigia que o artista atingisse o grau mais alto de dificuldade e de perfeição em relação a esses três pólos e — o que equivalia à mesma coisa na concepção acadêmica do século XIX — que o quadro evidenciasse um elevado investimento intelectual (literário, estético, filosófico, histórico). A base fundamental da pintura histórica era, evidentemente, o seu compromisso em representar os 'fatos' históricos, se bem que existia uma enorme folga na definição da historicidade de qualquer episódio. Não bastava, porém, retratar os acontecimentos com precisão ou verossimilhança; era essencial que os fatos fossem representados sob uma ótica idealizada, para que a imagem transmitisse não apenas o evento ocorrido mas ainda as suas implicações morais. O quadro que atingisse todos esses critérios era considerado, pelos cânones acadêmicos, um exemplar da *pintura à la grande manière*[5].

Em lugar nenhum do mundo, a pintura histórica conseguia 'se pagar' sem o apoio do poder público. Convencionou-se, desde cedo, que os quadros históricos deveriam ser executados em grande formato, às vezes atingindo tamanhos monumentais e requerendo um investimento pesado de materiais, estudos e mão-de-obra. A partir do século XVII, eram executados quase que exclusivamente para ornar palácios e outros ambientes ligados à pompa monárquica. Os novos colecionadores de arte do século XIX, oriundos na sua maioria das classes emergentes da burguesia comercial e industrial, tendiam a desprezar a pintura histórica, optando por investir em quadros geralmente de porte menor e de temática mais adequada aos ambientes particulares e domésticos onde seriam expostos. De modo geral, encontravam-se em ascensão, no século XIX, a pintura de paisagem e a chamada pintura

de gênero (quadros narrativos, retratando incidentes e episódios geralmente literários ou domésticos) bem como a pintura de retratos que manteve a sua importância anterior, ampliando o seu alcance para toda uma nova classe de sujeitos tornados retratáveis pelo poder do dinheiro. O ocaso das monarquias absolutistas representou, portanto, uma crise para a pintura histórica: quem iria custear as produções nesse gênero máximo das belas-artes? De modo geral, na Europa como nas Américas, foi o próprio poder estatal que se incumbiu de fazê-lo, apropriando-se de mais essa prerrogativa real em prol da consolidação da ordem civica liberal, mas não sem enfrentar a oposição ocasional de críticos que não aceitavam o uso do dinheiro público para a promoção da arte, e principalmente para projetos nos moldes dos antigos programas de glorificação do rei. Para os artistas, cuja formação continuava a pressupor a pintura histórica como culminação natural dos seus esforços, o desafio passou a ser o de obter encomendas para a produção dessas grandes obras. No Brasil, onde o interesse politico por arte tendia a ficar nos discursos, eram raras as encomendas públicas e as poucas aquisições feitas pela familia imperial e pelo governo (geralmente através da AIBA, para a sua pinacoteca) eram disputadíssimas.

A partir desses dados sobre a importância da pintura histórica dentro do próprio meio artistico da época, é possível começar a entender as discussões em torno dos quadros guerreiros executados por Vitor Meireles e Pedro Américo durante a década de 1870. A carreira de pintor histórico de Pedro Américo iniciou-se, efetivamente, com a sua *Batalha de Campo Grande*, que mereceu uma exposição especial na AIBA ainda em 1871. O pintor contava então 28 anos e estava recém chegado da Europa, onde passara a maior parte dos doze anos anteriores estudando na *Ecole des Beaux-Arts* de Paris e na *Sorbonne*, e era conhecido no meio artístico da Corte como o pintor de *A Carioca* (cuja cópia de 1884 está no MNBA), quadro alegórico que era sua obra de maior expressão até então[6]. Por ser o seu primeiro quadro histórico, *Batalha de Campo Grande* representava para Pedro Américo uma ascensão nitida dentro da carreira artistica: finalmente ele começava a se afirmar no gênero máximo da época e a fazer frente a Vitor Meireles, que havia conquistado reconhecimento universal como pintor histórico com a tela *A Primeira Missa no Brasil* (no MNBA), exposta no *Salon* parisiense em 1861 e no seu equivalente brasileiro no ano seguinte. *Primeira Missa* foi um sucesso imediato, sendo considerado pelos seus contemporâneos o primeiro quadro histórico digno desta alcunha produzido por um brasileiro e conquistando para o seu autor o grau de Cavaleiro da Ordem da Rosa (concedida no mesmo ano a Carlos Gomes). A reputação de

Vitor Meireles estava, portanto, no seu auge na época da Guerra do Paraguai, o que justifica a escolha do seu nome para realizar a encomenda de 1868[7]. Mesmo assim, esta despertou inveja nos partidários de Pedro Américo, que iniciaram uma campanha para que o governo imperial adquirisse também a *Batalha de Campo Grande*. Na sessão de 28 de agosto de 1871, os deputados pelo Rio Grande do Norte, Francisco Gomes da Silva Júnior, e por Minas Gerais, Luis Carlos da Fonseca, propuseram na Câmara que se comprasse o quadro, iniciativa que encontrou apoio imediato nas páginas do jornal *A República*, então no seu primeiro ano (Annaes do Parlamento Brazileiro, 1871, t.4, p.315; *A República*, v.1, n.118, p.3). Outras vozes juntaram-se à campanha: um crítico que usava o pseudônimo 'Arseos', lançou em forma de livro, um estudo 'estetigráfico' do quadro e concluiu que o governo devia não somente comprar este "monumento da gloria nacional" como também reformar a Academia e colocar Pedro Américo no cargo de diretor, então ocupado interinamente pelo vice-diretor Ernesto Gomes Moreira Maia. O jornalista Otaviano Hudson lançou, em forma de panfleto, um apelo similar, conclamando o governo a remunerar o artista que cobria de glória a nação e comparando-o a Horace Vernet, artista recém falecido que foi considerado no seu tempo o maior pintor de batalhas francês e, talvez, da Europa ('Arseos', 1871, p.97-100; Hudson, 1871, p.15-16). A esperança desses críticos era, naturalmente, que o governo aproveitasse a ocasião da Exposição Geral próxima para contemplar Pedro Américo com um prêmio de aquisição, o que não ocorreu diretamente[8]. Ao invés, tanto ele quanto Vitor Meireles saíram do Salão de 1872 com a condecoração de Comendador da Ordem da Rosa.

Pouco tempo após o término do Salão de 1872, saiu a encomenda mais importante feita até então pelo governo imperial, partindo desta vez do ministério do Império. Em agosto e setembro daquele ano, o ministro conservador João Alfredo Correia de Oliveira incumbiu Pedro Américo e Vitor Meireles de executarem, cada um, um quadro histórico de assunto brasileiro (Ferreira, 1885, p.326-327; Mello Júnior, 1982, p.88-89). Cada artista recebeu um adiantamento de dez contos de réis, o que já colocava o vulto da encomenda acima dos 16:000$000 pagos a Vitor Meireles pelas duas telas executadas para a Marinha. Após alguma indecisão inicial, ficou acertado que os temas dos quadros seriam *A Batalha de Avaí*, para Pedro Américo, e a *Primeira Batalha dos Guararapes*, para Vitor Meireles (ambas hoje no MNBA). Essas obras só foram terminadas a tempo de participarem do Salão de 1879, onde se tornaram o epicentro da grande 'batalha' crítica que polarizou as opiniões da época entre os partidários de um e de outro artista. Antes, porém, de examinar a recepção destas últimas

obras, cabe acompanhar a trajetória pós-1872 das três telas anteriores, as quais seguiram para uma breve mas interessante carreira no exterior.

Após uma presença negligível nas exposições internacionais de 1851 e 1855, o Brasil logrou a sua primeira participação oficial importante na Exposição Internacional de 1862, em Londres[9]. Apesar de possuir obras de mérito incontestável, como *A Primeira Missa no Brasil*, e da muita atenção dada à classe das belas-artes nas Exposições Nacionais de 1861 e 1866, o País não se fez representar nessa área nem em 1862 e nem na Exposição Universal de 1867, em Paris. A opinião geral sobre a conveniência de se mostrar lá fora a produção artística brasileira parece ter sido próxima da visão exprimida por Henrique César Muzzio, que serviu de secretário para a classe das belas-artes na primeira Exposição Nacional, quando escreveu que uma "nação que ainda hontem tomou logar no banquete da civilisação" não podia "hombrear já com as nações que nos precederam de ha muito" (Cunha, 1862, p.498). É notável, então, que a arte brasileira tenha conseguido registrar a sua primeira presença nos grandes espetáculos da era industrial somente na Exposição Universal de 1873, em Viena, representada por Pedro Américo e Edoardo De Martino, tendo ambos enviado obras retratando episódios da Guerra recente. É preciso ressaltar, no entanto, que nenhum dos dois foi exposto como representante oficial do Brasil. Alegando a impossibilidade de se montar uma sala brasileira para acolher apenas dois artistas - um dos quais nem brasileiro era, pois De Martino estava radicado no Brasil há uns cinco anos àquela altura - os organizadores colocaram as duas telas de Pedro Américo (*Batalha de Campo Grande* e *A Carioca*) nos salões da Bélgica (presumivelmente, por ele haver feito o seu doutorado naquele país) e De Martino nas galerias espanholas (não se sabe por quê, pois era italiano de origem) (França Junior, 1874, p. 29).

Já na Exposição Centenária de 1876, na Filadélfia, a arte brasileira esteve bem melhor representada, ocupando parte de duas salas com 21 obras de pintura, desenho e escultura, além de um número maior de fotografias e, ainda, um único trabalho de arte aplicada (International Exhibition 1876, 1877, p.138, 159-160). Um dos documentos mais divulgados que surgiu dessa exposição foi o álbum comemorativo *Frank Leslie's Historical Register of the United States Centennial Exposition, 1876*, o qual chegou a noticiar a participação da arte brasileira nos seguintes termos lacônicos e um tanto atrapalhados:

> O Brasil mostra três ou quatro obras de grandes dimensões, três das quais representam combates navais, incidentes da Guerra do Paraguai, duas delas sendo de

> Victor Meirelles de Lima, do Rio de Janeiro. Uma destas, a de n° 7, que mede cerca de 16 por 10 pés, "A Esquadra Encouraçada Brasileira Passando por Humaitá", é uma imagem notável, na qual o atual Imperador, Dom Pedro, aparece em pé na proa do navio capitânia acenando com o seu quepe enquanto a esquadra se lança pelo meio do combate cerrado, que é travado do lado paraguaio a partir de jangadas, pequenos barcos, e embarcações incapacitadas e demolidas (Norton, 1876, p.207)[10].

A dimensão cômica do texto advém dos dois erros graves cometidos pelo crítico: primeiramente, o de atribuir incorretamente o tema 'Passagem de Humaitá' ao quadro que representa o *Combate Naval de Riachuelo* (o que se evidencia pela descrição feita da tela) e, em segundo lugar, o de confundir a figura do Almirante Barroso com D. Pedro II. É interessante, porém, que esses erros não resultam de uma falta de atenção do crítico para com a obra em si. Ao contrário, ele estudou a composição suficientemente bem para identificar, corretamente, o encouraçado *Amazonas* como o navio que levava o pavilhão do almirante, e não é difícil entender que ele tenha confundido a pequena figura de Barroso, de barba ampla e grisalha, com o próprio Imperador, cuja imagem começava a tornar-se conhecida do público norte-americano justamente em função da sua presença na Exposição. O mais revelador, no contexto das duas exposições, é que a arte brasileira tenha buscado se representar através de quadros históricos de grandes dimensões e, em particular, quadros mostrando episódios da Guerra do Paraguai. Pode-se atribuir esta iniciativa, em grande parte, ao anseio dos comissários brasileiros de mostrar a proficiência nacional nesse gênero tão importante que era a pintura histórica, conforme discutido acima. Não se pode negar, todavia, que houvesse também um interesse nítido em representar/apresentar a Guerra para o público estrangeiro como exatamente aquilo que o crítico do *Frank Leslie's* entendeu: a vitória esmagadora de uma força moderna e civilizada sobre a jangada demolida do atraso paraguaio. De um jeito ou do outro, o impacto foi suficiente para garantir uma premiação para o quadro (Rangel de S. Paio, 1883, p.29-30)[11].

Na seqüência do Salão de 1872, da encomenda João Alfredo e das participações em Viena e Filadélfia, o cenário estava todo preparado para o grande confronto entre o detentor Vitor Meireles e o pretendente Pedro Américo para o título de maior pintor histórico do Brasil. Não cabe aqui reiterar os acontecimentos que marcaram a chamada 'questão artística de 1879', o que já foi feito de modo satisfatório em outros locais.[12] Cabe apenas ressaltar que

a disputa acabou por tomar um caráter extremamente pessoal, com o público em geral e a imprensa em particular dividindo-se em facções irreconciliáveis. Poucos permaneceram neutros e as discussões assumiram rapidamente um tom de ofensas e agressões abertas, culminando em uma troca de acusações de plágio desencadeada pelo literato Melo Morais Filho em um artigo de abril de 1879 na *Gazeta de Notícias* (Rangel de S. Paio, 1880, p. 59-113). No contexto da presente discussão, o que importa são as divisões teóricas e estéticas que os críticos quiseram impor aos dois artistas: por exemplo, um dos grandes pontos de discordância girou em torno das tentativas de rotular um e outro artista como sendo adepto da escola 'realista' de pintura, em contraposição ao que se entendia então como a tradição 'idealista' dos cânones acadêmicos. Embora as linhas ideológicas por trás dessa divisão permanecessem no mínimo mal definidas no cenário artístico nacional, não resta dúvida de que houve aí o propósito de forçar um alinhamento da discussão em relação às grandes questões políticas e sociais do dia, dentre as quais deve-se destacar o desafio republicano ao sistema monárquico.

Posturas Críticas e Imposturas Políticas

O Salão de 1879 até hoje não foi superado, pelo menos em termos de afluência de público, por nenhuma outra exposição de artes plásticas realizada no Brasil, nem mesmo as Bienais de São Paulo. Em uma época em que a população do Rio de Janeiro contava cerca de 300.000 habitantes, o Salão recebeu 292.286 visitantes ao longo de um período de 62 dias. Foi um avanço espetacular sobre a cifra de 63.959 visitantes ao Salão de 1872. Tem-se atribuído este sucesso, tradicionalmente, à enorme repercussão jornalística da disputa entre Vítor Meireles e Pedro Américo. De fato, a 'batalha' das batalhas gerou não somente um volume considerável de artigos, charges e cartas à imprensa entre os meses de março e maio de 1879, como também uma fascinante radiografia dessas discussões e do cenário artístico nacional na forma do livro *O Quadro da Batalha dos Guararapes, seu Autor e seus Críticos*, publicado em 1880 pelo crítico pernambucano Rangel de São Paio em defesa de Vítor Meireles. Cada artista teve seus defensores e apologistas, dentre os quais vale a pena destacar, do lado de Vítor, não apenas Rangel de São Paio (que escreveu no *Jornal do Comércio*), mas também Melo Morais Filho (na *Gazeta de Notícias*) e Carlos de Laet, o qual viria a ser um dos grandes apologistas da restauração da monarquia após 1889. Os partidários de Pedro Américo mostraram-se menos dispostos a expor-se publicamente pelo

seu artista, preferindo o anonimato de pseudônimos como 'Cyneas' (no *Cruzeiro*), 'Dr. X' e 'Sr. Y' (no *Repórter*), 'Z' (na *Revista Ilustrada*) e outros sem assinatura nenhuma, como foi o caso de pelo menos um artigo importante publicado na *Revista Musical e de Belas Artes*, de propriedade de Artur Napoleão. A questão do anonimato é, por si só, bastante interessante, não pela bizantinice de descobrir as identidades de cada autor, mas em termos da segurança relativa que sentiam os críticos em manifestar abertamente as suas opiniões. Não pode restar dúvida de que os partidários de Pedro Américo percebiam, na sua atitude, algo de contestador e, até mesmo, de transgressivo e, por esta razão, hesitavam em revelar as suas verdadeiras identidades. A AIBA era vista por eles como "toda aparentada e acompadrada com o Sr. Victor", nas palavras de 'Sr. Y', o qual se colocava como porta-voz de uma geração de "moços" revoltados contra o domínio injusto dos velhos. Não querendo submeter-se ao arbítrio da Academia, a qual seria "parte interessada", esses críticos levaram a disputa diretamente "ao publico", expondo as supostas provas do plágio de Vitor Meireles em plena rua do Ouvidor onde, segundo Rangel de São Paio, "milhares de pessoas correram a observar o escandalo" (Rangel de S. Paio, 1880, p. 82-88, 91-94).

Apesar do seu tom estridente, os defensores de Pedro Américo sentiam um certo receio no confronto com o poder acadêmico que, por extensão, representava uma ordem institucional mais ampla. O indício mais revelador dessa insegurança relativa está na maneira curiosíssima em que contornaram, recusaram e rebateram com insistência a sugestão de que Américo teria sido um pintor 'realista'. Dentre os defensores de Vitor Meireles, Rangel de São Paio demonstrou-se o mais equilibrado e o menos disposto a desmerecer o trabalho do outro pintor, e foi nesse espírito de conciliação escreveu dois artigos, em abril de 1879: Um no *Jornal do Comércio* e o outro no *Mequetrefe*, em que propunha que Meireles e Américo eram representantes de "duas escolas oppostas", as duas grandes escolas da atualidade ou seja, respectivamente a idealista e a realista (ou naturalista). Na segunda parte do artigo no *Jornal do Comércio*, ele foi mais longe ainda, comparando *A Batalha de Avaí* a um romance de Zola: "não é uma pintura," escreveu, "é a propria guerra em campo circumscripto por larga moldura com relevos de ouro". Com sua disposição de abraçar a obra de Pedro Américo como pintura realista, Rangel mostrava-se atento às tendências européias, onde o Realismo e o Naturalismo já haviam conquistado plenamente o seu espaço institucional; porém, a sua tentativa de conciliar os ânimos através de uma concessão ao pluralismo estilístico não funcionou. A *Revista Musical* respondeu secamente que tanto um quanto outro pintor pertenciam

à mesma escola, "uma escola mais ou menos idéalista", ainda aproveitando a ocasião para tachar o realismo puro de 'aberração' (Rangel de S. Paio, 1880, p. 40, 172-178). Aliás, não era a primeira vez que os partidários de Américo recusavam o manto de pintor realista para o seu pretendente. Nas discussões em torno da Batalha de Campo Grande, em 1871-1872, o crítico 'Arseos' fez questão de frisar que o pintor não era "copista servil das creações da natureza na sua fórma physica" e seu colega 'Giorgio Vasari', mostrando-se indignado com as "tendencias desabridamente vulgares e materialistas" da pintura naturalista, insistiu em dissociar delas a obra do artista que ele considerava o fundador da Escola Brasileira. Também o seu biógrafo, Luiz Guimarães Júnior, insistiu muito nas credenciais de Américo como partidário do ecletismo de Victor Cousin, destacando a oposição do artista a uma escola realista "servil, limitada e impotente" ('Arseos', 1871, p.59; 'Vasari', 1872, p.25, 28, 31, 35-36; Guimarães Junior, 1871, p.48-49). Mas por que tanta revolta contra a sugestão de realismo na pintura de Américo? Sem dúvida, uma parte da explicação se deve à postura do próprio pintor, o qual era conhecido como anti-materialista convicto, gabando-se inclusive de ter refutado os pressupostos teóricos do positivismo com a sua tese de doutoramento *De la Liberté de la méthode et de l'esprit de système dans l'étude de la nature*, impressa em Bruxelas em 1869 e publicada em segunda edição como *La Science et les systèmes* (ver Cardoso de Oliveira, 1943, p.71-80). Porém, mais do que a quaisquer convicções filosóficas sobre a dicotomia entre materialismo e idealismo, a recusa do epíteto de 'realista' para qualificar as obras de Américo deve-se aos embates políticos que se anunciavam já no início da década de 1870 e que acabariam por transformar não somente o perfil institucional da AIBA como também todo o quadro político nacional.

Faz-se necessária uma breve explicação das implicações ideológicas dos termos 'realismo' e 'naturalismo' com referência à pintura na década de 1870. Como a maior parte do discurso artístico no Brasil imperial, o emprego desses termos seguia o uso da crítica francesa, que os vinha aplicando primeiramente com prevenção e, depois, com freqüência e entusiasmo crescentes desde a década de 1850. Na pintura francesa, especificamente, os maiores vultos do movimento que ficaram conhecidos como Realismo foram Jean-François Millet, Gustave Courbet e Édouard Manet, que produziram — a partir do final da década de 1840, no caso dos dois primeiros, e a partir do final da década de 1850, no caso do último — imagens representando as duras realidades sociais e políticas da época, ecoando geralmente a influência dos ideais socialistas de 1848 e assumindo, às vezes explicitamente, uma

A fama de Courbet correu mundo, levando junto a idéia do realismo pictórico como um desafio aos valores tradicionais da arte e como algo indelevelmente associado às causas republicana e socialista. É nesse sentido que se encontra uma menção do "comunista Courbet" no livro de 1880, de Rangel de São Paio. Seguindo o consenso da crítica francesa da época, Rangel já admitia o realismo como procedimento artístico, argumentando que a estética não tinha o direito de excluir uma ou outra escola "sob pena de introduzir na sciencia a paixão e a parcialidade", mas não conseguia, aparentemente, dissociar essa prática pictórica do legado político de 1871 (Rangel de S. Paio, 1880, p. 181-186). O processo de transposição, tradução e assimilação de conceitos e ideologias da Europa para o Brasil raramente é simples ou direto e não existe razão para achar que tenha sido diferente no caso da dicotomia 'realismo' e 'idealismo'. Ao contrário, tudo indica que o uso desses termos tenha sido cercado por confusões, perversões e, até mesmo, subversões, como é o caso de uma charge de 1867, na *Semana Ilustrada*, que compara o pintor idealista, que pinta pela glória, com o pintor realista, que pinta pelo dinheiro (fig.4) (*Semana Ilustrada*, v.7, n.342, p.2732). Pode-se afirmar, com alguma segurança, porém, que o realismo era percebido pelas elites do Segundo Reinado como uma doutrina ligada ao republicanismo e ao socialismo, principalmente após os acontecimentos traumáticos de 1871 em Paris (ver Guimarães Júnior, 1871, p. 14, 48-49). Não é de se surpreender, portanto, que os partidários de Pedro Américo quisessem, em 1871-1872, dissociar o seu nome de qualquer aproximação com os realistas franceses, mesmo que fosse puramente no sentido formal ou estilístico. Afinal, se já era difícil ganhar a vida como pintor no Brasil, seria praticamente impossível obter qualquer encomenda oficial sem a boa vontade do Imperador e de um governo que, entre 1868 e 1878, foi dominado pelo partido conservador.

IDEALISTA E REALISTA.

Idealista. — Eu trabalho pela gloria e só para ella!...
Realista. — Eu pelo dinheiro e só para elle!...
Idealista. — E's um homem commum.... deixas a gloria pelo metal?....
Realista — Meu caro, cada um de nós sabe do que precisa....

Semana Ilustrada, v.7, n.342, 30/06/1867, p.2732.

A proposição de que Pedro Américo — através dos seus defensores na imprensa — tenha rejeitado o título de 'pintor realista' por temer as conseqüências de uma suposta ligação ao republicanismo, leva logicamente a indagar se poderia ter existido, sob qualquer hipótese, uma tal ligação. Afinal, os indícios pós-1889 levam a crer que Américo era, e talvez sempre fora, um 'republicano por índole', como o qualificou o seu genro e biógrafo

Semana Ilustrada, que compara o pintor idealista, que pinta pela glória, com o pintor realista, que pinta pelo dinheiro (fig.4) (*Semana Ilustrada*, v.7, n.342, p.2732). Pode-se afirmar, com alguma segurança, porém, que o realismo era percebido pelas elites do Segundo Reinado como uma doutrina ligada ao republicanismo e ao socialismo, principalmente após os acontecimentos traumáticos de 1871 em Paris (ver Guimarães Júnior, 1871, p. 14, 48-49). Não é de se surpreender, portanto, que os partidários de Pedro Américo quisessem, em 1871-1872, dissociar o seu nome de qualquer aproximação com os realistas franceses, mesmo que fosse puramente no sentido formal ou estilístico. Afinal, se já era difícil ganhar a vida como pintor no Brasil, seria praticamente impossível obter qualquer encomenda oficial sem a boa vontade do Imperador e de um governo que, entre 1868 e 1878, foi dominado pelo partido conservador.

A proposição de que Pedro Américo — através dos seus defensores na imprensa — tenha rejeitado o título de 'pintor realista' por temer as conseqüências de uma suposta ligação ao republicanismo, leva logicamente a indagar se poderia ter existido, sob qualquer hipótese, uma tal ligação. Afinal, os indícios pós-1889 levam a crer que Américo era, e talvez sempre fora, um 'republicano por índole', como o qualificou o seu genro e biógrafo já em plena República (Cardoso de Oliveira, 1899, p.xlv). Sem dúvida alguma, Pedro Américo continuou a se notabilizar no período republicano não somente pela sua atuação como deputado constituinte em 1890-1891, mas também como o autor de importantes imagens de sustentação da ideologia republicana, como o *Tiradentes Esquartejado*, de 1893 (hoje no Museu Mariano Procópio). Todavia, qualquer visão retrospectiva dos acontecimentos da década de 1870, pela ótica do seu republicanismo tardio, corre o risco de obscurecer as estreitas ligações profissionais e pessoais que Américo continuou a manter com o Império e com o próprio Imperador até o final do Segundo Reinado. Em 1886, o pintor foi promovido ao grau de Grande Dignitário da Ordem da Rosa; em 1888, a sua tela histórica *O Brado do Ipiranga* (hoje no Museu Paulista) foi comprada pelo governo imperial e inaugurada em Florença na presença de Suas Majestades Imperiais e de Suas Altezas Reais; e, em pleno 1889, ele participou da Exposição Universal de Paris como representante do governo imperial em um congresso para a proteção de monumentos históricos (Cardoso de Oliveira, 1899, p.xlii-xliv; Pedro Americo, 1888, p.18-29). Essa sua facilidade evidente em estar sempre na graça do poder institucional vigente milita contra qualquer atribuição de um posicionamento ideológico mais radical[15]. Mesmo assim, há indícios ins-tigantes de que o

movimento republicano incipiente quis, nos idos de 1871 a 1872, se apropriar da estatura 'heróica' de Pedro Américo como gênio nacional e que, visando a esta finalidade, contribuiu de modo significativo para a construção da aura mítica que passou a cercar o seu nome em função das suas pinturas da Guerra do Paraguai.

A recepção crítica dos quadros guerreiros de Pedro Américo durante a década de 1870 indica um apoio intenso no meio republicano ao seu trabalho. Pode-se dizer, sem medo de errar, que a imprensa republicana foi decisiva no processo de projetar o jovem 'pintor de *A Carioca*' para o patamar de igualdade com Vitor Meireles que ele atingiu após 1879. A primeira manifestação desse apoio ocorreu por volta da época da exposição inicial da tela em meados de 1871, quando o jornalista e signatário do Manifesto Republicano de 3 de dezembro de 1870, Otaviano Hudson, lançou o seu opúsculo *Pedro Americo, Pintor de Batalhas. Descripção do Quadro Historico da Batalha de Campo-Grande*. Essa pequena brochura não poderia ter sido mais republicana — foi escrita por um fundador do partido e impressa na própria Typographia da Repùblica — e nem mais patriótica — a receita proveniente da sua venda era destinada, segundo aviso na capa, "ao Asylo de Voluntarios da Patria e á Sociedade Portugueza de Beneficencia". O seu texto exaltava Pedro Américo como "celebre pintor de batalhas", colocando-o em primeiro lugar nesta especialidade, e inserindo-o em um verdadeiro cânone dos artistas que "estão sendo hoje a gloria dos seus contemporaneos", o qual incluia vultos da estatura de José de Alencar e Gonçalves Dias, João Caetano e Carlos Gomes, e, é claro, Vitor Meireles. Américo era retratado pelo jornalista como "moço, pobre, sem proteção" (apesar de ter sido pensionista direto do Imperador por seis anos, durante os seus estudos em Paris) e, portanto, o seu 'triunfo' era apresentado como uma vitória daquilo que Hudson apelidou "a religião do trabalho" (Hudson, 1871, p. 3-5). Percebe-se claramente a tentativa de construir em torno da tela de Pedro Américo, um complexo de idéias que associava a causa republicana a patriotismo, coragem, juventude e trabalho

O apoio da imprensa republicana se manteve constante durante a campanha para obter a compra da *Batalha de Campo Grande* pelo governo imperial. Menos de uma semana depois da proposta dos deputados Gomes da Silva e Luis Carlos na Câmara, o órgão do partido republicano, *A República*, então no seu primeiro ano de existência, iniciou uma série de artigos dedicados a Pedro Américo e ao seu quadro. Não faltaram elogios a ambos: desde a "atrevida concepção" e "arrojada execução" da tela até à eleição de Américo como "o nosso mais inspirado pintor", um julgamento no mínimo pouco ortodoxo naquele momento

em que o artista era visto mais como um jovem promissor do que como um rival sério de Vitor Meireles (*A República*, v.1, n.118, p.3; n.125, p.4) Não faltaram igualmente críticas ao descuido do governo imperial para com as belas-artes e ainda à falta de heroismo de um século que preferia uma arte adequada aos "palacios voluptuosos dos altos financeiros", como Rothschild, a uma arte viril de batalhas e glórias (Idem; e Corrêa, 1871, p.4). A culminação dessa campanha em *A Republica* veio em 10 de outubro de 1871, quando ninguém menos do que Quintino Bocaiúva dirigiu uma carta emotiva a Pedro Américo, saudando-o como "genio americano", e expressando a sua compaixão e melancolia pela certeza de que o pintor seria inevitavelmente "atraiçoado pelo destino", relegado à pobreza e ao esquecimento pela injustiça de uma sociedade na qual o favoritismo e a proteção garantiam futuro não para o "homem que sabe fazer grandes quadros", mas apenas para aquele que sabe "fazer eleições". O líder republicano termina a sua carta melodramática chamando Américo de idiota, "idiota como eu", e como tantos outros que abrem mão das politicagens da vida prática em prol da atmosfera nebulosa das fantasias (Bocaiúva, 1871, p.4)[15]. Mais uma vez, o 'gênio' e a 'grandeza' do artista servem como pretexto para contrastar as virtudes republicanas de virilidade e integridade com um sistema imperial viciado e corrupto.

Esse apoio republicano a Pedro Américo persistiu durante os embates com Vitor Meireles, em 1879, principalmente na forma da defesa apaixonada do crítico 'Cyneas' nas páginas de *O Cruzeiro*, jornal de tendência republicana dirigido por Quintino Bocaiúva (Werneck Sodré, 1966, p. 288). Se o próprio artista correspondeu deveras a esses avanços republicanos, ou se apenas aproveitou-se deles como parte de uma estratégia de autopromoção, é algo que dificilmente poderá ser determinado a partir da documentação conhecida, mas isto pouco importa em termos da presente discussão. O que importa mesmo é constatar que o movimento republicano reconheceu em Pedro Américo um representante possível e quis apropriar-se das suas obras como símbolos de uma causa bem distante da propaganda imperial. Naquele momento curioso de pós-Guerra, a *Batalha de Campo Grande* podia prestar-se a diversas interpretações e, até mesmo, à finalidade de validar as credenciais patrióticas de um pequeno grupo de intelectuais e políticos revoltosos que ousavam questionar as premissas básicas do Estado imperial vitorioso. Mas até que ponto seria válido estender os significados dessa apropriação aos artistas em questão? Será que podemos falar de um Pedro Américo republicano ou de um Vitor Meireles monarquista e conservador? A resposta para essas perguntas só pode ser encontrada nas próprias obras.

Os Discursos da Batalha de Campo Grande

A carta de Quintino Bocaiúva e o tema da arte sacrificada aos interesses politicos são retomados em 1872 por Pessanha Póvoa no seu panfleto *Os Heroes da Arte*, já referido. O texto deste escritor enumera, dentre as diversas qualidades atribuídas a Pedro Américo, o seu profundo respeito pela "plebe" como realizadora dos grandes fatos da época moderna, contrastando essa atitude à "insolencia" da aristocracia que atribuia aos artistas uma posição social inferior (Pessanha Póvoa, 1872, p. 27-29). Mas será que é mesmo justo ver na obra do pintor algum sentimento republicano ou algo que se assemelhe a um respeito pelo povo como agente das transformações históricas? Sendo a única obra de pintura histórica realizada por ele, até então, justamente a *Batalha de Campo Grande*, vale a pena atentar um pouco para a composição daquele quadro[17]. Não há espaço aqui para uma análise sistemática da tela mas, resumindo a linhas gerais, destaca-se um grupo principal composto pelas três figuras montadas do Conde d'Eu, então general em chefe das forças brasileiras; do seu ajudante de ordens, o Capitão Almeida Castro; e do Coronel Enéas Galvão, chefe do estado-maior do príncipe. À sua volta, transcorre a batalha, consistindo basicamente de quatro outros grupos de figuras, cada um protagonizando um incidente mais ou menos independente do episódio central. Quando da sua participação no Salão de 1872, o quadro veio acompanhado de uma longa descrição no catálogo oficial. Segundo esse texto, o grupo central representa a tentativa do ajudante de ordens de impedir o Conde d'Eu de lançar-se à linha de frente da batalha pois, contrariando as recomendações dos seus oficiais, o príncipe insistia em manter-se na extrema vanguarda do exército, esporeando cada vez mais o seu "famoso ginete" por julgar indigno retroceder. Almeida Castro, "ouvindo antes o brado interno de uma alma delicada e ingenua, do que a voz fria e aspera da disciplina militar", toma a atitude impermissivel de lançar a mão à rédea do general. O Coronel Galvão aproxima-se pelo outro lado, ordenando ao Capitão que largue as rédeas e "dando-lhe ao mesmo tempo voz de prisão por ordem de Sua Alteza". O catálogo conclui: "Eis a occasião escolhida pelo artista, cuja tela representa a bravura do General, a dedicação do soldado brasileiro, e o momento em que se torna decisiva a nossa victoria" (AIBA, 1872, p. 19-22). Apesar de dedicar boa parte da descrição escrita aos fatos da batalha e aos diversos feitos do exército, Pedro Américo optou na sua tela por resumir o sentido histórico maior do evento em um único ato de bravura do príncipe Conde d'Eu, o que está certamente muito distante de corresponder a qualquer preocupação com o

papel da 'plebe' como força motriz da história.

A escolha desse incidente como tema da *Batalha de Campo Grande* não deixou de causar certo constrangimento aos seus defensores republicanos. Na sua descrição do quadro, Otaviano Hudson não menciona uma única vez o nome do Conde d'Eu, procedimento no mínimo estranho em tratando-se da figura principal da composição.

O primeiro dos artigos de *A República*, em meio a louvores dos outros aspectos do quadro, acha defeito unicamente com a figura do príncipe, cuja semelhança não atinge, na opinião do jornal, a "nobreza grandiosa" geralmente associada aos heróis. Somente Quintino Bocaiúva consegue abordar diretamente a glorificação do Conde d'Eu, mesmo assim chamando atenção para o problema das lealdades divididas nos seguintes termos: "Não me constrange, a mim republicano esse vulto engrandecido pelo vosso pincel. Vi-o no quadro, e vi-o no campo" (*A República*, loc. cit.). Percebe-se, todavia, que ele não atribui nenhuma grandeza propriamente ao Conde d'Eu mas, antes, ao pincel de Pedro Américo que engrandece a figura representada. A glória reside não em qualquer ação do príncipe mas no feito do pintor que retrata-o com tamanha habilidade e verossimilhança. Outros críticos, não comprometidos explicitamente com a causa republicana, interpretaram de maneiras diversas a escolha do incidente. Em artigo publicado na *Reforma* em julho de 1872, o futuro Barão de Homem de Melo, liberal insuspeito, condenou energicamente a opção por um único episódio de efeito dramático em vez de tentar representar a ação dos soldados. Segundo ele, o maior defeito do quadro era de reduzir uma batalha que durou sete horas e ocupou um espaço de mais de duas léguas a um ato "todo individual, sem alcance algum para o resultado da acção empenhada" (Rangel, de S. Paio, 1880, p. 315-317). Talvez mais seguro da solidez da sua posição política, Homem de Melo fez abertamente a crítica que nenhum escritor republicano ousou pronunciar no momento em que o Conde d'Eu estava no auge da sua popularidade como herói da Guerra. Mas Homem de Melo era admirador de Vítor Meireles, e pelo menos um partidário de Pedro Américo não concordou em absoluto com o seu julgamento: para 'Giorgio Vasari', a escolha do incidente era grande e nobre, resumindo o fato histórico na sua unidade substancial; "tudo mais seria acessorio, menor e secundario", escreveu ('Vasari',1872, p. 21-22). Como se vê, era possível atribuir sentidos diferentes a um único aspecto do quadro, sentidos que variavam enormemente de acordo com nuanças de posição política e/ou estética. Aliás, o crítico 'Arseos' acrescentou uma dimensão ainda mais tortuosa a essa questão quando insinuou em 1871 que a reticência do governo imperial em adquirir o quadro

pudesse advir do fato de tratar-se da representação de uma vitória do Exército, cujos membros que mais se distinguiram na Guerra pertenciam, segundo ele, ao partido liberal, enquanto a Marinha, que havia encomendado dois quadros a Vitor Meireles, reunia um maior contingente de elementos conservadores. Atribuindo essa hipótese à opinião pública corrente, o próprio 'Arseos' trata de descartá-la em seguida, citando o conservadorismo do Duque de Caxias como prova da natureza falha do raciocínio ('Arseos',1871, p. 46). Para o leitor avisado, entretanto, permaneceria a dúvida em função das circunstâncias politicas complicadas que cercaram a saída de Caxias e a transferência do comando para o Conde d'Eu. Tais detalhes, ainda recentes na memória pública, poderiam diminuir o entusiasmo do governo conservador pelo quadro de Pedro Américo e, de fato, partiram de parlamentares liberais tanto a proposta de compra da *Batalha de Campo Grande* em 1871 quanto a malograda tentativa de aumentar o preço de *A Batalha de Avaí* em 1877, promovida pelo deputado Fernando Luiz Osório, filho do Marquês de Herval (Annaes do Parlamento Brazileiro, 1877, t.3, p.215-222).

Nem todos os significados atribuídos ao quadro reportam-se, é claro, à política partidária do Império e seria mesmo um exagero privilegiar a apropriação republicana da imagem, sugerida na seção anterior, como o sentido histórico preponderante. Ao contrário, alguns dos aspectos mais fascinantes das leituras críticas contemporâneas surgem não em função do episódio central, mas a partir de detalhes e incidentes tangenciais da composição. É o caso da relação estabelecida entre 'civilização' e 'barbárie', apontada por diversos críticos como um dos sentidos mais importantes, ainda que subjacente, do quadro (Corrêa, 1871, p.4; Pessanha Povoa, 1872, p.14). Apesar de discordarem visceralmente sobre a escolha do episódio central, por exemplo, Otaviano Hudson e 'Giorgio Vasari' encontram pontos importantíssimos de concordância em relação ao significado de outros elementos da composição. Hudson, que dedica uma parte importante da sua descrição a defender a verossimilhança da pintura de Pedro Américo, chama a atenção para a "verdade" dos detalhes do quadro, inclusive o "contraste que resulta da differença dos typos brazileiros e inimigos". Ele aponta como um dos maiores triunfos do pintor a sua proficiência em retratar a "expressão brutal" de um "soldado selvagem" paraguaio que ocupa o canto direito inferior da tela. 'Giorgio Vasari' entusiasma-se também com essa proficiência do pintor, mas a aponta não como um traço de realismo, mas como um exemplo da sua capacidade de capturar a "expressão ideal visivel" dos fatos. Para ele, Américo representou "o ideal do soldado paraguayo [...] meio barbaro, meio selvagem, robusto, bronzeado, e feroz [...] mas sempre guerreiro e sempre bravo". Mesmo discordando sobre a questão

estética da relação entre realismo e idealismo, os dois derivam das fisionomias do quadro o mesmo significado da 'barbaridade' paraguaia. A contraposição do avanço brasileiro ao atraso paraguaio encontra outros ecos visuais ainda mais sutis. Ao descrever a figura de um soldado paraguaio ferido, no primeiro plano do quadro, Hudson destaca a "bolsa de couro cru, que se lhe vê ao lado destoando completamente da fórma aperfeiçoada das nossas", o que revela, segundo ele, "o atrazo da manufactura paraguaya".

Coincidentemente ou não, 'Giorgio Vasari' elogia o bom gosto do pintor "na execução dessa bolsa de couro de vitella, que pende ao lado do fuzileiro" brasileiro próximo desse mesmo paraguaio ferido (Hudson, 1871, p. 10-13; 'Vasari', 1872, p. 18-19, 24). Independentemente de qualquer intenção de Américo de gerar um contraste entre as bolsas brasileira e paraguaia — ou até da ausência comprovada desta intenção — é significativo que os dois críticos tenham atentado nesse detalhe e elaborado-o ao ponto de identificar o couro como sendo de 'vitela' (uma atribuição difícil, sem ter o objeto na mão), em um caso, e ao ponto ainda mais extremo de extrair daí um sentido civilizatório, no caso do outro.

Ainda em relação aos possíveis significados de ordem racial transmitidos pela imagem, existe uma outra confluência de sentidos entre Hudson e 'Vasari' de dimensões tão fascinantes quanto perturbadoras, confluência esta que passa literalmente pelo 'velho cavalo de batalha' invocado pelo título do presente artigo. Os dois soldados com bolsas citados acima, um brasileiro e o outro paraguaio, encontram-se separados na composição apenas pela figura de um cavalo caído e, presumivelmente, morto. O soldado paraguaio, também caído, apoia o seu pé sobre o cadáver do cavalo. O texto de Hudson entusiasma-se imensamente pela correção da perspectiva na representação desse cavalo e, dedicando uma atenção toda especial a esse elemento do quadro, encontra nele um simbolismo maior; escreveu o jornalista: "Aquelle animal morto no meio dos derrotados inimigos symbolisa, talvez, a força bruta, vencida, abatida e morta da paraguaya grey." Curiosamente — e não temos como saber se ele leu ou não o texto de Hudson, o que foi publicado primeiro — 'Giorgio Vasari' também se impressionou com os cavalos de Pedro Américo, tão bem pintados na opinião do crítico que mereceram um destaque particular. Segundo 'Vasari', o pintor realizou o grande feito de não somente exibir no seu quadro "os tres typos actuaes" do cavalo — o árabe, o comum e o selvagem — "mas ainda os quatro typos das raças humanas que actualmente povoam a America do Sul" - sendo estas, seguindo a sua terminologia, as raças branca, vermelha, parda e negra (Hudson, 1871, p. 12; 'Vasari', 1872, p. 28-29). Mais uma vez, de-

paramo-nos com a atribuição a um determinado elemento pictórico de um sentido obscuro em princípio mas exposto com um vigor e uma nitidez impressionantes pelos dois críticos. Ambos nos convidam a interpretar os cavalos representados não apenas como cavalos mas como símbolos da identidade nacional e racial dos povos em conflito. Uma vez aberta essa dimensão de leitura, não é mais possível olhar para a figura do Conde d'Eu montado sobre o "seu possante ginete" ('Arseos', 1871, p. 41) — o que domina a imagem com o seu porte nobre e a sua brancura, erguendo-se numa diagonal ascendente — sem se dar conta de que o significado primordial do quadro passa necessariamente pela afirmação do progresso inexorável da civilização européia frente à selvageria nativa do continente americano, esta última representada pelos poucos paraguaios que resistem na direita da tela. A composição, como um todo, nos propõe esse movimento poderoso — da esquerda para a direita (direção da leitura) — em que o temível exército brasileiro surge pequeno no plano mais distante do quadro e se avoluma, imenso, no seu centro, pronto para esmagar os restos da débil defesa que ainda aparece em primeiro plano. Podem os Almeida Castros da vida tentarem, por algum escrúpulo ingênuo, impedir esse progresso, mas ele prosseguirá mesmo assim, pois é uma força que chega com ímpeto irresistível, atropelando (literalmente, no caso de pelo menos um soldado paraguaio) todo obstáculo que a ele se opõe.

Expressada assim, esta análise pode parecer a confirmação mais perfeita daquilo que se colocou em questão no início deste artigo. A *Batalha de Campo Grande* nada mais é, diriam alguns, do que a afirmação do poder civilizatório do Império e, portanto, funciona como uma espécie de propaganda imperial. Sim, é isto também (nunca o neguei, aliás), mas possui outros sentidos além deste, como o sentido conferido pelas suas associações republicanas, para citar apenas um exemplo. Possui ainda dimensões até agora pouco exploradas aqui, como a sua possível leitura abolicionista, para citar outro exemplo. O mesmo 'Giorgio Vasari', que se comprazia em identificar as raças cavalares e humanas no quadro, usa essas distinções como ponto de partida para uma discussão da contribuição de cada uma das raças para a formação do caráter nacional, ressaltando a inteligência e a valentia do pardo e do negro. Da mesma forma, 'Arseos' enxerga na *Batalha de Campo Grande* o primeiro passo em direção a um renascimento artístico e social, cuja "marcha progressiva" conduzirá inevitavelmente à abolição ('Vasari', 1872, p. 28-29; 'Arseos', 1871, p. 8-9). Como se vê, há um grande número de significados possíveis, cujo grau de plausibilidade varia apenas em função da extensão e da profundidade da sua penetração nos discursos contemporâneos:

ao examinar de modo sistemático a recepção crítica de uma obra, logo se percebe quais são os discursos dominantes e quais são excepcionais. O perigo, para o historiador de arte/cultura, reside não em identificar uma multiplicidade de significados mais ou menos plausíveis, e muitas vezes interligados, em cada obra, mas em ater-se apenas ao nível mais superficial de significação, atribuindo-lhe a qualidade de exclusividade e contentando-se em afirmar que tal ou tal obra significa 'nada mais' do que o seu sentido mais aparente.

Espetáculos e Modernidade

Para encerrar este artigo, vale a pena investigar pelo menos um desses outros níveis de significação inteiramente distinto dos que têm sido apresentados até agora. Para além da obra, da sua recepção crítica ou da sua apropriação para fins ideológicos, existe a questão mais ampla das transformações no próprio meio social e cultural em que todos esses elementos circulavam e interagiam. Um dos significados históricos mais importantes a ser extraído de qualquer análise dessas representações artísticas da Guerra do Paraguai diz respeito ao ingresso da sociedade brasileira — e, em especial, das elites da Corte — no regime de visão associado com a vida urbana moderna na chamada 'era do espetáculo': regime, este, que transforma a observação em um ato de consumo e a própria imagem em mercadoria, conforme propõe Jonathan Crary em *Techniques of the Observer*. É com relação ao que Crary define como uma 'recodificação do olhar' que precisamos atentar mais para as mudanças ocorridas no meio artístico brasileiro a partir da década de 1860 (Crary, 1990, p.24, 127). Na hipótese de ter ocorrido mesmo alguma transformação importante na maneira em que o público brasileiro da época olhava e se relacionava com as imagens, esta transformação deve ter-se manifestado também nos discursos que cercaram a recepção dos quadros em questão, o que se deu de fato, como veremos adiante. Tem-se mencionado, ao longo deste artigo, de modo desconexo, algumas particularidades do contexto de exposição em que foram apresentados esses quadros. Cabe agora examinar esse aspecto com um pouco mais de atenção.

Algo mudou no Rio de Janeiro nos anos que se seguiram ao final da Guerra do Paraguai. Cita-se freqüentemente, nesse sentido, a frase de Machado de Assis segundo a qual "os relógios, depois da morte de Lopez, andam muito mais depressa" (ver Peregrino, 1966, p.121; Hardman, 1988, p.67). Sem dúvida alguma, Machado de Assis participou daquele senso de 'modernidade' que provocou tantas iniciativas progressistas ao longo das três últimas décadas

do século XIX e que se alimentou, por sua vez, de cada nova transformação imposta pelas mudanças tecnológicas da época. Mas, às vezes, é fácil esquecer que esta frase foi escrita em 1894 e que ela se beneficia, portanto, de mais de duas décadas de visão retrospectiva. Possuem um vigor inteiramente dissonante — um entusiasmo festivo, desprovido de qualquer teor nostálgico — as avaliações do mesmo fenômeno feitas na década de 1870, ou seja, em meio aos acontecimentos. É o caso de um escritor que, utilizando o pseudônimo 'Ninquem', declara, nas páginas da *Semana Ilustrada*, em 1872, que a população da Corte não tem mais direito de queixar-se da falta do que fazer, pois já existem "divertimentos para todas as classes". Aliás, continua ele, o "Rio de Janeiro é na verdade uma Babylonia pela variedade das distracções que proporciona" ('Ninquem', 1872, p.4827).[18] Entre as diversões citadas por 'Ninquem' está, é claro, a 22ª Exposição Geral de Belas-Artes com os seus quadros guerreiros de Vitor Meireles e Pedro Américo. Já se mencionou aqui o crescimento impressionante no afluxo de visitantes entre o Salão de 1872 (63.959 visitantes) e o Salão de 1879 (292.286 visitantes) mas, para melhor contextualizar esses números, é preciso lembrar que os certames de 1870 e 1872 já representaram um aumento considerável em termos de impacto público sobre as exposições anteriores (ver Morales de los Rios, 1942, p. 305-309).

Com o final da Guerra, a era do espetáculo havia chegado definitivamente ao Rio de Janeiro, o que se confirma pelo fato de que os anos entre 1870 e 1879 viram a realização não somente de cinco Exposições Gerais da AIBA, mas também das Exposições Nacionais de 1873 e 1875, com a maioria desses eventos atingindo cifras acima de sessenta mil visitantes em períodos geralmente inferiores a dois meses (o que equivale, grosso modo, a um mínimo de mil visitantes por dia) (cf. Hardman, 1988, p. 68-69). Boa parte do ímpeto por trás do crescimento na freqüência dos Salões da AIBA, pelo menos, encontra-se no culto à celebridade artística e na competição instaurada pela imprensa em torno dos nomes de Pedro Américo e Vitor Meireles: a prova disto está no fato de que a cifra de 1872 não foi igualada pelos dois Salões seguintes, só sendo superada, e aí de forma realmente espetacular, em 1879, quando repetiu-se o confronto direto entre os dois artistas[19]. Em abril e maio daquele ano, foram realizadas, por partidários dos respectivos artistas, duas exposições de supostos 'plágios' de um e de outro, na casa de F. Rodde (anti-Vitor) e no Rei dos Mágicos (anti-Américo), ambos na rua do Ouvidor. Descobre-se um pouco do senso de fervilhamento social desse momento nos registros jornalísticos desses eventos. O misterioso 'Dr. X', relatando uma dessas cenas no Repórter, descreve a dificuldade de "approximar-se da vitrina, rodeada de gente como

bica d'agua no mez de Janeiro" e cita vários dos personagens presentes, dentre os quais destacam-se figuras de todas as correntes do meio literário e artistico como Carlos de Laet, Artur Napoleão, Ângelo Agostini, Insley Pacheco, Bethencourt da Silva, Maximiano Mafra e outros tantos menos conhecidos da posteridade (Rangel de S. Paio, 1880, p. 87).

Esse interesse redobrado do público carioca pelos "espectaculos das artes", conforme os qualificou o própio Pedro Américo (1870, p. 3) talvez possa ser visto como um indício precursor do diálogo entre arte e técnica, que Flora Süssekind identifica como uma das caracteristicas mais salientes do processo de modernização que transformou a literatura brasileira entre fins do século XIX e a década de 1920. Afinal, se a raiz dessa transformação está, como ela sugere, na "redefinição da percepção e do olhar" que as novas tecnologias óticas — em especial, a fotografia — impuseram ao espectador e ao ato de especular (no sentido de 'observar'), então há uma certa lógica em supor que o seu impacto se fizesse sentir primeiramente no domínio das artes plásticas, antes mesmo do que na literatura (Süssekind, 1987, p.34)[20]. De fato, tais preocupações com os limites entre a tecnologia e a arte estão muito presentes nas criticas artisticas da década de 1870. 'Giorgio Vasari' reclama da ignorância do público que freqüentou o Salão de 1872, o qual precisava, segundo ele, ser educado sobre a maneira correta de se observar um quadro:

> Para apreciarem os effeitos daquelle quadro historico [Batalha de Campo Grande], algumas pessoas recuaram convenientemente, mas usaram ora do binoculo, ora de um cylindro de papel á guisa de longamira. Erro grosseiro, porque taes artificios são proprios do theatro, dos dioramas e do estereoscopo, em que o grande merito reside na illusão optica ('Vasari', 1872, p. 10)

Percebe-se, pela escolha de exemplos negativos, a preocupação de 'Vasari' com o perigo de que as belas-artes viessem a ser inseridas no mesmo regime ocular que os espetáculos voltados explicitamente para a diversão e o lazer, como o teatro, os dioramas e panoramas, o estereoscópio. Para um critico tão tradicionalista, que escolheu logo esse pseudônimo, e tão elitista, que se refere desdenhosamente ao público da exposição como "a multidão", a pintura não podia ser uma arte "puramente sensual", mas tinha, antes, obrigação de ser expressiva de "considerações estheticas da ordem a mais elevada" ('Vasari', 1872, p. 9-11) Diante da aproximação desse olhar moderno — iminentemente disposto a consumir o fantasmagórico como real — 'Vasari' opta por se refugiar na segurança dos seus cânones de bom gosto e de boas maneiras.

A reação negativa de 'Vasari' às novas tecnologias óticas não era, é claro, a única possível. Assim encontramos Rangel de São Paio em uma crítica de 1879 valendo-se de uma comparação tecnológica para, ao contrário, justificar o seu entusiasmo pela habilidade de Vitor Meireles de modelar a figura humana: segundo o crítico, os corpos no quadro *Primeira Batalha dos Guararapes* avolumam-se e arrendondam-se "como melhor não acontece ás estampas appropriadas vistas pelo stereoscopio mais bem graduado" (Rangel de S. Paio, 1880, p. 208). À medida que a fotografia vai ganhando em popularidade, esse tipo de comparação — para louvor ou detrimento do artista — torna-se quase automática. O crítico do *Jornal do Comércio*, 'Frascati Mangini', não encontra melhor forma de expressar a sua insatisfação com três retratos expostos por Vitor Meireles no Salão de 1872 do que afirmar que parecem "cópias fieis de photographia". Aliás, 'Frascati' levanta a possibilidade de que os ditos retratos tivessem mesmo sido produzidos dessa maneira pouco ortodoxa, lastimando a nova moda entre os retratáveis de fazer a encomenda ao pintor "remettendo-lhe uma photographia para copiar", o que resultava na economia do tempo que seria gasto em posar para o artista ('Frascati Mangini', 1872b, p. 3). Discerne-se, nesses e noutros exemplos, um inconfundível desconforto com o impacto de novas tecnologias sobre velhos hábitos de olhar, que pode ser descrito como sintomático daquela *modernité* que Baudelaire havia definido, em 1863, como a ato de retirar do transitório o eterno (Baudelaire, 1962, p. 466). No encontro entre a pintura histórica e o olhar estereoscópico, os valores artísticos que mais se aproximavam na mentalidade da época a um senso de tradição, de permanência e de eternidade mesmo, se viam sujeitados ao escrutínio daquilo que havia de mais efêmero, vulgar e consumista no vasto arsenal dos espetáculos. Aquele olhar que buscava fragmentar em tantos golpes de vista, recortados pelo campo limitado de um cilindro, a totalidade sublime da grande pintura, ameaçava reduzir ao nível do mero entretenimento aquilo que, há pelo menos três séculos, vinha sendo entendido como transcendência.

À fragmentação do olhar correspondeu uma outra fragmentação, igualmente sintomática da modernidade incipiente e fundamental para a estruturação do próprio argumento que aqui se apresenta: a saber, a fragmentação da crítica. No seu livro de 1880 — o qual consistiu, em grande parte, em uma tentativa de compilar e digerir a plétora de opiniões expectoradas ao longo das discussões febris sobre a 'questão artística de 1879' — Rangel de São Paio se permite um momento de reflexão sobre a transformação surpreendente ocorrida nos rumos da crítica de arte brasileira ao longo dos cerca de quinze anos anteriores. Recordando o silêncio

que marcou a exposição do quadro *Moema*, de Vitor Meireles, em 1866, ele comenta:

> É que naquelle tempo esta superabundancia de vida, que se demonstra mesmo no calor com que se tem discutido nestes ultimos tempos não existia. O sentimento artistico jazia latente. Só depois foi que começou a se desenvolver o interesse pela arte e as exposições chegaram a ser visitadas por mais de duzentos mil pessoas (Rangel de S. Paio, 1880, p. 318).

Cabe ressaltar o emprego do termo 'superabundância de vida' pelo critico pernambucano, pois é de um fervilhamento não somente jornalistico mas também popular que ele fala. O Rio de Janeiro da década de 1870 era percebido pelos seus moradores — pelo menos, por aqueles que possuiam a liberdade de ir e vir — como um espaço urbano moderno em relação ao seu passado recente, literalmente ocupado pelas multidões e pelos espetáculos que atingiam a sua densidade máxima na rua do Ouvidor e na "loja lojissima de modas", Notre Dame de Paris, ambas celebradas por Joaquim Manuel de Macedo em 1878 (Macedo, 1988, p.127)[21]. Uma sociedade suficientemente expansiva para abrigar tanto multidões quanto uma diversidade de espetáculos exigia que estes últimos fossem anunciados, interpretados, ordenados para o consumo pelas primeiras, e é justamente nesse sentido que a crítica passa a exercer um papel cada vez mais ativo. Rangel não erra na sua percepção de que o interesse por arte havia-se avultado desde meados da década de 1860: a crítica de arte brasileira, iniciada notoriamente por Araújo Porto-Alegre no final da década de 1840, permaneceu, mais ou menos esporádica até a sua ampliação nitida após 1870. Pode-se afirmar, independentemente de haver ou não uma relação causal, que o término da Guerra marcou a eclosão das batalhas críticas em torno da arte e que a escalada subseqüente de opiniões conduziu quase que inexoravelmente às primeiras tentativas de transferir as apreciações da arte brasileira do plano meramente critico para o plano da construção de uma narrativa histórica. O indice mais concreto dessa transformação gradativa está no aparecimento, nas décadas de 1870 e 1880, dos primeiros livros (em contraposição a artigos ou folhetos) dedicados ao assunto. São pioneiros nessa linha os livros de 'Arseos' (1871) e de Rangel de São Paio (1880), amplamente citados aqui, e também as *Vulgaridades da Arte* (1884), do arquiteto Bethencourt da Silva, volume que representa a compilação em forma de livro de diversos escritos publicados anteriormente na imprensa periódica. Seguindo-se a esses precursores, a década de 1880 assistiu ao nascimento de livros que acrescentam de maneira consciente uma dimensão histórica — de evolução diacrônica — ao seu teor critico, tais quais

o *Belas Artes: Estudos e Apreciações* (1885), de Félix Ferreira, e *A Arte Brasileira* (1888), de Gonzaga Duque. É válido destacar o papel primordial exercido pelas críticas das batalhas de 1872 e 1879 na cristalização desse processo, pois a discussão em torno desses quadros guerreiros coloca-se, sem dúvida, como o manancial de todas as avaliações posteriores. Ao enunciar do ponto de vista de 1880 a distância percorrida desde 1866, Rangel se faz ao mesmo tempo cronista e crônica desse processo de modernização do discurso crítico. No limite estrutural mesmo desse discurso, é possível apontar uma continuidade entre o fervor patriótico da década de 1860 e o fervilhamento cultural das décadas seguintes, mediada pela relação entre o bélico e o artístico que se faz concreta nos quadros sob discussão.

Voltamos, assim, à questão do sentido de progresso nacional que os críticos da época destacaram como um dos atributos das realizações pictóricas de Vítor Meireles e Pedro Américo. Naquele momento em que se profetizava o ingresso da sociedade brasileira para uma nova era de modernidade tecnológica e abundância material, tornava-se indispensável a constatação empírica de qualquer movimento nessa direção. Em uma sociedade que sentia-se sacrificada pela Guerra e retardada por uma ideologia escravocrata cada vez menos sustentável, as camadas urbanas em crescimento buscavam, de forma quase obsessiva, alguma prova da sua inserção no 'progresso' amplamente anunciado como a maior conquista material e espiritual da época.

Encontraram-na, ironicamente, no gênero velho e quase esgotado da pintura histórica que, ao dar os seus primeiros passos por aqui, constituiu-se em mais uma demonstração de que 'também no Brasil' se gerava, os aparatos da 'civilização'. Não é surpreendente, portanto, que grupos de tendências tão opostas quanto monarquistas e republicanos, governistas e oposicionistas, tenham batalhado de maneira estridente para se apropriarem desse legado, para se posicionarem como os aliados naturais de um movimento percebido como progressista. Afinal, diante do profundo sentimento de degradação e de desterro que marcou (e que marca) a cultura brasileira, qualquer ação, qualquer movimento podia ser interpretado como progresso. Não seria exagero sugerir mesmo que a ação de fazer arte, e também de expô-la e de criticá-la, possuía, naquele contexto, uma importância muito maior do que o produto deste fazer, do que o objeto de arte propriamente dito. No que diz respeito aos quadros guerreiros de Vítor Meireles e Pedro Américo, pelo menos, é seguro que as personalidades dos artistas, e principalmente os fatos da sua nacionalidade e do seu esforço individual, acabaram por assumir um vulto bem maior do que qualquer sentido ou valor atribuído às

pinturas *quà* pintura, mesmo na época da sua produção. Até hoje, aquelas telas continuam a chamar atenção, principalmente pela sua escala, pelo seu porte, e apenas marginalmente pelo seu conteúdo manifesto. Em um movimento moderno por excelência e quase modernista por paradoxo, as 'batalhas' de 1879 constituem-se em obras que expressam os seus significados mais pela lógica *situationniste* do gesto, do acontecimento e do espetáculo do que por qualquer mecanismo narrativo ou pictórico que teria sido reconhecível para os seus autores: ou seja, elas são importantes pelo que são e não pelo que retratam ou pela maneira em que o fazem. Essas obras, tão antiqüadas, defasadas e retrógradas aos olhos do nosso Modernismo, cumpriram no seu contexto a função eminentemente modernizadora de representar (nos dois sentidos possíveis da palavra) o progresso.

Março de 1997

Notas

* O presente artigo é fruto de uma pesquisa financiada pelo CNPq, através do programa de bolsa de recém-doutor.

1 Não existe uma referência básica e atualizada sobre a história da AIBA e da arte brasileira do século XIX. As fontes mais confiáveis em termos factuais, e mesmo assim incompletas, são: Morales de los Rios F°, 1942; Galvão, 1954; e os diversos trabalhos de Mello Júnior.

2 Para uma reavaliação crítica da arte do séc. XIX, ver, entre muitos outros, Clark, 1985, esp. p . 10-17; Nochlin, 1989, esp. Cap. 1; e Eisenman, 1994, esp. p. 7-13. Sobre a questão especifica do vanguardismo, ver Poggioli, 1968; e Bürger, 1984. Com relação às sensibilidades pós-modernas, ver Harvey, 1986 e Eagleton, 1990.

3 Sobre a relação entre 'progresso' e çivilização' no séc. XIX, ver Bowler, 1989, passim.; e Stocking, 1987, cap. 1.

4 A comparação de Pedro Américo a Carlos Gomes também já tinha sido feita por Guimarães Júnior,

1871, p. 27, 82.

5 Não é correto falar em um único cânone acadêmico, pois o sentido do canônico foi-se transformando ao longo dos séculos e variava até em termos geográficos. A base dos cânones difundidos no Brasil ao longo do século XIX era a tradição acadêmica francesa, cujas normas derivavam da codificação da prática artística pela *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* no século XVII, sob a direção de Charles Le Brun. A fonte básica para uma apreciação dessas normas é: André Félibien, *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture pendant l'Année 1667*, publicada inicialmente em 1669. Para uma avaliação histórica mais recente, ver Boime, 1986, esp. cap. 1.

6 Há várias biografias de Pedro Américo, sendo a mais recente e mais concisa: Mello Júnior, 1983. A mais detalhada foi escrita pelo seu genro em 1898 e publicada anos depois no Brasil em versão ampliada: Cardoso de Oliveira, 1943. Dentre as notícias biográficas publicadas ainda na época do Segundo Reinado, cabe destacar a do poeta e diplomata Luiz Guimarães Júnior, já citada.

7 Existem também diversas fontes biográficas para a vida de Vítor Meireles, começando com as mais recentes: Mello Júnior, 1982; e Guimarães, 1977. As principais fontes contemporâneas são: Leão, 1879; e Rangel de S. Paio, 1880.

8 O quadro acabou sendo adquirido pelo Exército, que o colocou na Escola Militar.

9 230 expositores brasileiros participaram em 1862, conquistando 46 medalhas e 38 menções honrosas; International Exhibition 1862, 1863, p. 8-23. Para uma visão geral da participação brasileira nas exposições internacionais, ver Hardman, 1988, cap. 3; e Turazzi, 1995, esp. parte II.

10 ["Brazil displays three or four very large works, of which three represent sea-fights, incidents in the Paraguayan War, two of them being by Victor Meirelles de Lima, of Rio de Janeiro. One of these, No. 7, which is about 16 ft. by 10, 'The Brazilian Ironclad Fleet passing by Huamitá,' is a striking picture, in which the present Emperor, Dom Pedro, is shown standing at the bow of the flag-ship waving his cap as the fleet dashes through the very thickest of the fight, which is conducted from the Paraguayan side from rafts, small boats, disabled and dismantled vessels."]

11 Ironicamente, para as pretensões civilizatórias brasileiras, o quadro foi destruído após o seu regresso ao Brasil, por falta de devidos cuidados; ver sobre isto: Mello Júnior, 1962, p. 155-172.

12 As fontes para o estudo desse assunto são muitas e intricadas; para um apanhado geral, ver Mello Júnior, 1982, p. 87-96; e Mello Júnior, 1983, p. 41-52. Os debates na imprensa contemporânea são reproduzidos, na sua quase totalidade, em: Rangel de S. Paio, 1880.

13 ["é preciso ser da sua época"]. O Realismo na pintura é um assunto enormemente complexo e tem gerado vários estudos excelentes. Para uma introdução ao assunto, ver Nochlin, 1971, esp. cap. 1; e Eisenman, 1994, caps. 8-10.

14 Sobre Courbet, ver Clark, 1973; e Faunce & Nochlin, 1988. Para uma visão geral do papel da arte nos acontecimentos de 1870-1871, ver Boime, 1995.

15 Aliás, Pedro Américo parece ter sido mestre indiscutível na arte da indefinição, permanecendo no seu cargo como professor da AIBA durante quase vinte e cinco anos, apesar de ter lecionado efetivamente durante apenas quatro anos e quatro meses, no total. Foi jubilado, finalmente, em 1890, sob a direção de Rodolfo Bernardelli; Mello Júnior, 1983, p.25.

16 A carta foi, posteriormente, transformada em folheto por amigos do artista.

17 Além da versão definitiva que se encontra no Museu Imperial, existe também um esboço do quadro, que pertenceu ao colecionador Sebastião Loures e cuja imagem foi reproduzida na revista Vida das Artes, n.2 (julho de 1975), p.9. Existem diferenças importantes entre as duas versões.

18 Para afirmações semelhantes relacionando 'progresso' e 'modernidade' à maior oferta de opções

de lazer na Corte, ver Pedro Americo, 1870, p. 18-19; e Pessanha Povoa, 1872, p. 8.

19 A visitação caiu em 1875, atingindo apenas 23.728 pessoas, mas reagiu em 1876 quando o Salão recebeu um total de 63.946 visitantes; ver Mello Júnior, 1984, p. 305, 312.

20 O papel da fotografia na implantação da 'era do espetáculo' no Brasil é discutido em Turazzi, 1995, esp. p. 129-147.

21 Sobre a importância das lojas de departamento na construção do senso de modernidade, ver Williams, 1982, esp. cap. 3; e Miller, 1981, esp. cap. 2.

Referências bibliográficas

AIBA. 1872. *Catálogo das Obras Expostas no Palácio da Academia Imperial das Belas Artes em 15 de Junho de 1872*. RJ: Typographia Nacional.

ALAMBERT, Francisco. Civilização e Barbárie, História e Cultura: Representações Literárias e Projeções da Guerra do Paraguai nas Crises do Segundo Reinado e da Primeira República. In: Maria Eduarda Castro Magalhães Marques (org.). *A guerra do Paraguai: 130 anos depois*. RJ: Relume Dumará, 1995.

AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na Semana de 22*. SP: Perspectiva, 1970.

Annaes do Parlamento Brazileiro. Camara dos Srs. Deputados [vários anos e volumes].

'ARSEOS' [pseud. de Sebastião Ferreira Soares]. *Historico e analyse esthetigraphica do quadro de um episodio da Batalha de Campo Grande planejado e executado pelo Dr. Pedro Americo de Figueiredo e Mello*. RJ: Typographia Nacional, 1871.

BARROSO, Gustavo. *Nos bastidores da História do Brasil*. SP: Melhoramentos, 1958.

BAUDELAIRE, Charles. Le Peintre de la vie moderne [1863]. In: LEMAITRE, Henri (org.). *Curiosités esthétiques, l'Art romantique et autres oeuvres critiques de Baudelaire*. Paris: Garnier Frères, 1962.

BOCAIÚVA, Quintino. A Batalha do Campo-Grande. Carta a Pedro Americo. *A Republica*, v.1, n.149, 1871.

BOIME, Albert. *The Academy and French painting in the nineteenth century*. New Haven: Yale University Press, 1986.

BOIME, Albert. *Art and the French Commune: Imagining Paris after war and revolution*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. SP: Companhia das Letras, 1996.

BOWLER, Peter J. *The Invention of Progress: the Victorians and the Past*. Londres: Basil Blackwell, 1989.

BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press,

1984.

CARDOSO DE OLIVEIRA, J[osé] M[anoel]. Noticia Biographica sobre Pedro Americo. In: Pedro Américo [de Figueiredo e Melo]. *O Foragido*. RJ: H. Garnier, 1899.

———. *Pedro Américo, sua Vida e suas Obras*. RJ: Imprensa Nacional, 1943.

CLARK, T.J. *Image of the people: Gustave Courbet and the 1848 revolution*. Londres: Thames and Hudson, 1973.

CLARK, T.J. *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers*. Londres: Thames and Hudson, 1985.

CORRÊA, Luiz. Pedro Americo. *A Republica*, v.1, n.141, 1871.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge: MIT Press, 1990.

CUNHA, Antonio Luiz Fernandes da (org.). *Relatorio Geral da Exposição Nacional de 1861 e Relatórios dos Jurys Especiaes*. RJ: Typographia do Diario do Rio de Janeiro, 1862.

DENIS, Rafael Cardoso. A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico. In: PEREIRA, Sônia Gomes (org.). *180 Anos de Escola de Belas Artes*: Anais do Seminário EBA180. RJ: UFRJ, 1997.

EAGLETON, Terry. *The ideology of the aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell, 1990.

EISENMAN, Stephen F. (org.). *Nineteenth century art*: a critical history Londres: Thames and Hudson, 1994.

FAUNCE, Sarah & NOCHLIN, Linda (orgs.). *Courbet reconsidered*. Nova Iorque: Brooklyn Museum, 1988.

FERREIRA, Felix. *Do ensino profissional*: Lycêo de Artes e Officios. RJ: Imprensa Nacional, 1876.

———. Bellas Artes. *Estudos e apreciações*. RJ: Baldomero Carqueja Fuentes Ed., 1885.

FRANÇA JÚNIOR, Joaquim José de. *Relatorio sobre a pintura e estatuaria* [Exposição Universal de Vienna em 1873]. RJ: Typographia Nacional, 1874.

'FRASCATI MANGINI'. Exposição das Bellas-Artes, *Jornal do Commercio*, 28 jun. 1872. 1872a.

——— Bellas-Artes. Exposição de 1872. *Jornal do Commercio*, 6 jul. 1872. 1872b.

GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. RJ: Universidade do Brasil, 1954.

GARCIA JÚNIOR. Caxias atravez da iconographia brasileira, *Revista Militar Brasileira*, v. 35,

1936.

GRAHAM, Richard. 1850-1870. In: BETHELL, Leslie (org.). *Brazil: empire and republic*, 1822-1930. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

GUIMARÃES, Argeu. *Auréola de Vítor Meireles*. RJ: IHGB, 1977.

GUIMARÃES JÚNIOR, Luiz. *Perfil biographico*: Pedro Americo. RJ: Henrique Brown e João de Almeida, Edictores, 1871.

HARDMAN, Francisco Foot. *Trem fantasma: modernidade na selva*. SP: Companhia das Letras, 1988.

HUDSON, Octaviano. *Pedro Americo, pintor de batalhas: descripção do quadro histórico da Batalha de Campo-Grande*. RJ: Typographia da Republica, 1871.

International Exhibition 1862. *Reports by the juries on the subjects in the thirty-six classes into which the exhibition was divided*. Londres: William Clowes & Sons, 1863.

INTERNATIONAL Exhibition 1876. United States Centennial Commission. Bureau of Art, "report of the chief of the Bureau of Art" [extraída da *Report of the Director-General e impressa como separata*]. s.l., s.ed., 1877.

KELLY, Celso. A glorificação do império. In: *Arte no Brasil*. SP: Abril, 1979.

LEÃO [Ferreira Souto], José. *Victor Meirelles: monographia artistica*. RJ: Typographia da Biblioteca Economica, 1879.

MACEDO, J[oaquim] M[anoel] de. *Memórias da rua do Ouvidor*. Brasília: UnB, 1988.

MELLO JÚNIOR, Donato. O combate naval de Riachuelo de Vítor Meireles - seu desaparecimento e sua réplica. *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*, v.8, 1962.

———. Temas Históricos. In: ROSA, Ângelo de Proença; MELLO JÚNIOR, Donato et alii. *Victor Meirelles de Lima*, 1832-1903. RJ: Pinakotheke, 1982.

———. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo 1843-1905*. RJ: Pinakotheke, 1983.

———. As exposições gerais na Academia de Belas Artes no Segundo Reinado. In: IHGB, *Anais do Congresso de História do Segundo Reinado; Comissão de História Artística*, v.1. RJ: IHGB, 1984.

MILLER, Michael B. *The bon marché: Bourgeois culture and the department store, 1869-1920*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

MORALES DE LOS RIOS Filho, Adolfo. O ensino artístico: subsídio para a sua história. In: IHGB, *Anais do Terceiro Congresso de História Nacional*, v.8. RJ: Imprensa Nacional, 1942.

'NINQUEM'. Um pouco de tudo. *Semana Illustrada*, v.12, 1872.

NOCHLIN, Linda. *Realism*. Harmondsworth: Penguin, 1971.

———. *The politics of vision: Essays on nineteenth-century art and society*. Nova Iorque: Harper & Row, 1989.

NORTON, Frank H.(org.). *Frank Leslie's historical register of the United States Centennial Exposition, 1876*. Nova Iorque: Frank Leslie's Publishing House, 1876.

PEDRO AMÉRICO [de Figueiredo e Melo]. *Discurso academico proferido em presença de sua magestade o imperador no dia 22 de Março de 1870 por occasião da abertura do curso de Esthetica professado pela primeira vez no Brasil*. RJ: Typographia Nacional, 1870.

———. O brado do Ypiranga, ou a Proclamação da Independencia do Brasil. Algumas palavras acerca do facto historico e do quadro que o comemora. Florença: Typographia da Arte della Stampa, 1888.

PESSANHA PÓVOA. *Heroes da arte*: Pedro Americo e Carlos Gomes. Lisboa: Typographia de Souza & Filho, 1872.

PEREGRINO, Umberto. A guerra do Paraguai na obra de Machado de Assis. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v.16, 1966.

POGGIOLI, Renato. *The theory of the avant-garde*. Cambridge: Harvard University Press, 1968.

RANGEL DE S. PAIO. *O quadro da batalha dos Guararapes, seu autor e seus criticos*. RJ: Typographia de Serafim José Alves, 1880.

———. *Combate naval de Riachuelo, historia e arte*. Quadro de Victor Meirelles, Notas para