

O SENTIDO DA BATALHA: *AVAHY*, DE PEDRO AMERICO¹

Jorge Coli

Resumo

O quadro *A batalha de Avaí*, de Pedro Americo, mostra grandes afinidades com a pintura do gênero batalhas, tal como foi concebido no século XVII e prolongado no século XVIII. Essa associação, até o presente momento não assinalada, conduz a uma releitura do quadro, assistida pelo texto de Sahl, *Battle without a Hero*, e demonstra, em Pedro Américo, uma concepção na qual a batalha é ultrapassada pela guerra, e o heroísmo individual se atenua diante da loucura coletiva dos homens.

Palavras-chave

Pedro Americo; pintura histórica; gênero de batalhas; Guerra do Paraguai; arte brasileira.

Abstract

The painting A batalha de Avaí, by Pedro Americo, has great affinities with paintings from the battles genre, as it was conceived in the 17th century and extended in the 18th century. This association, which had not been perceived until the present moment, leads to a new reading of the painting, assisted by the text Battle without a Hero, by Sahl, and shows, in Pedro Americo, a conception where the battle is surpassed by war, and where individual heroism is attenuated by men's collective madness.

Key-words

Pedro Americo; historical painting; battles genre; Paraguay War; Brazilian art.

A Guerra do Paraguai trouxe conseqüências para as artes do Brasil. Ela ativou o gênero da pintura de batalhas, revigorando-o pela atualidade. Victor Meirelles e Pedro Amerigo foram os dois pintores brasileiros mais altos – entre outros de alcance menor – a retomar episódios desses combates, não apenas reconstituindo-lhes as cenas, o que é regra inicial e de base do gênero, mas indo além e conferindo-lhes a dimensão de uma epopéia que fortalecesse a história recente do país. Com essas imagens, o Brasil afirmava sua preeminência na América Latina. Com elas, também, anunciava o peso, cada vez mais forte, das Forças Armadas como componentes essenciais no jogo do poder. Elas entram numa coerência política que conduziria, em 1889, à República dos Marechais.

Isso significou um reforço de energia para os pintores: as batalhas não eram apenas uma ressurreição do passado, a ilustração de um episódio distante no tempo. Elas recebiam suas forças de ocorrências atuais; retomavam episódios efervescentes nas memórias, celebravam heróis falecidos há pouco ou ainda vivos. Nutriam-se de uma verdade que vinha do contemporâneo. Basta lembrar que Pedro Amerigo pintaria sua *Batalha de Campo-Grande* em 1871, quando o episódio ocorrera em 1869. Guardadas as devidas proporções, desde o período napoleônico, esse gênero, dentro da história da pintura do Ocidente, não entrava em sintonia tão forte com o presente. Em outros países, ele diminuía seus vigores, reduzindo-se a convenções mais ou menos limitadas e frias, mesmo que seja possível descobrir, nelas, qualidades pictóricas.²

Não é preciso insistir no esvaziamento da grande pintura heróica e oficial durante o correr século XIX. Manet denunciara seu caráter constituído por convenções ocas, desmontando a História dos grandes feitos com seu *L'execution de Maximilien*, de 1867, no qual o episódio, dramático e recente, vê-se destituído de qualquer significação *positiva ou grandiosa*.

A perspectiva é clara. *Maximilien*, pelo seu caráter original de pintura histórica, mas vazia de significações, exaspera a questão da ausência de sentido. Uma maçã é quase uma esfera, quase forma pura, indiferente, silenciosa; mas um fuzilamento pressupõe dramas e heróis. Eliminar dele o *pathos* em benefício de uma neutralidade visual é não apenas rejeitar a narração, é excluir da História seu sentido episódico: o acontecimento excepcional deixou de sê-lo, para se nivelar ao corriqueiro. É ainda constatar – como Hegel, de outro modo e em outro lugar – a impossibilidade do herói moderno.

Já que o herói tornou-se, de fato, impossível, sua imagem é um simulacro. Disso deriva o princípio da “subserviência ridícula” – para empregar uma expressão de Georges Bataille – nesses quadros que inventam e fabricam falsos grandes feitos. O pintor não participa mais de um movimento ideológico grande e enérgico: ele fabrica uma exterioridade cuja alma se perdeu.

Hoje, por uma reviravolta do gosto, aqueles grandes quadros tornaram a ser admiráveis, porque nós os tomamos como ficção. Ficção fabricante da História, fiéis a um imaginário, infiéis a uma interpretação verossímil, não dos acontecimentos – sabe-se a obsessão minuciosa desses artistas em reproduzir com fidelidade cada galão de farda –, nem sequer, apenas, do sentido que se dá a eles. A inverossimilhança nasce por eles não possuírem mais sentido. É aí que a tela de Manet surge como suprema denúncia.

Quadros de batalha foram sempre ficção construtora de História. Mas perderam, com a modernidade, seus poderes de convicção, porque as forças dinâmicas do heroísmo esvaziaram-se em jogos guerreiros e sangrentos, que se revelavam mais e mais aberrantes. Da *Cartuxa de Parma* a *Guerra e Paz*, a literatura expôs, no século passado, as batalhas militares como excrescência absurda. O mundo burguês não é heróico; ele pode, eventualmente, servir-se do heroísmo, mas não acredita nele. O descompasso encontra-se aqui. Por mais belas que sejam as batalhas que recobrem as paredes do Museu Louis-Philippe, de Versalhes, elas resultam como tentativas vãs de fabricar História heróica.

À primeira vista, e mais descuidada, seria possível inserir *A batalha do Avahty*, de Pedro Américo, no conjunto residual da grande pintura celebrante, no século XIX: uma batalha a mais, dentre as inúmeras que a arte daquele tempo criou. Talvez, apenas, ela se destacasse, situando-se entre as melhores, enfrentando a confrontação com a dos mais ilustres mestres internacionais da época – o que não seria pouco.

Há um porém. *Avahty* seria “a mais” dentro do panorama da pintura europeia, que possuía uma grande multiplicidade de especialistas no tema militar, pertencentes a uma tradição artística abundante e assentada. Como, no Brasil, a produção pictural era modesta e minguada, a grande tela representou um marco essencial, uma obra de exceção. Pedro Américo, e como ele, Victor Meirelles, tinha a consciência do papel que sua arte significava para o país: não eram obras “a mais”, num conjunto opulento, eram obras de imenso destaque e definitivas, dentro das artes brasileiras.

Isso já confere a *Avahty* seu caráter distintivo: ela sobressai no estreito cenário cultural brasileiro do tempo. O investimento pessoal do pintor, as expectativas e as respostas coletivas que envolvem quadros como esse, o esforço que significa, para um país como o Brasil, produzir artistas e obras dessas proporções, ocorrem dentro de uma escala ultrapassando, em muito, a fatura corriqueira de um quadro oficial na Europa.

Dessa perspectiva, *Avahty*, como *Guararapes*, de Victor Meirelles, têm, por suas intenções e seus destinos, um lugar fora do comum dentro da pintura brasileira. São obras imensas, são obras afirmando a construção da história do país, são obras de seus dois maiores pintores. As dimensões das duas telas, que se situam por volta de 60 metros quadrados, revelam-se excessivas: raros os quadros da pintura internacional que atingem uma

tal superfície. Isto já indica a vontade de afirmação grandiosa: “maior do mundo”, para empregar o bordão irônico que Mário de Andrade lançava quando queria fustigar uma certa ingenuidade grandiloqüente que ele detectava na cultura brasileira. O tamanho, no caso das telas – e por muitas razões, como veremos –, não é secundário. Por ora, assinalamos este aspecto: um quadro desmedido impõe-se pela exceção, pela evidente proeza que significa realizá-lo e pelo impacto que, por si só, a grandeza, contada em muitos metros, significa para um público que deseja deslumbrar-se.

No caso de *Avahy*, as dimensões aliam-se ao caráter propriamente épico. Não no sentido genérico do termo, mas em sua significação mais profunda. Esse é um ponto fundamental para compreendê-la: a batalha foi atropelada pela guerra. *Avahy*, embora tenha sido feita nos conformes da minúcia fidedigna que o gênero exigia, denuncia o projeto de fugir da circunstância para atingir o fundo furioso da loucura guerreira.

Para compreender *A batalha de Avahy* é preciso afastar a concepção de um quadro corriqueiro, apenas acrescentado às formas de celebração visual ainda presentes no século XIX, e assumir aquela de uma obra que, mesmo situada num processo terminal do gênero, nutre-se de novas forças. Pedro Américo tinha uma percepção elevada de seu próprio destino como artista. Doutor em Filosofia, escritor de romances, debatedor religioso, está claro que ele se tomava por *une forte tête*. *Avahy* demonstra as claras razões do artista: consciência que ele possui de seu papel crucial dentro das artes brasileiras; consciência de seus vínculos com uma História imediata, na qual o pintor se concebe como um historiador visual; escolha de dimensões gigantescas, solicitando o investimento excepcional; exigência, enunciada pelo artista, de uma arte nutrida por idéias. Por todas essas razões, trata-se de uma obra de modo algum concebida como um produto rotineiro. Horace Vernet descrevia-se, a si próprio e à sua arte, como uma torneirinha despejando água comum e abundante,³ uma definição que Pedro Américo jamais poderia assumir.

Avahy se quer, evidentemente, mais do que ilustração de uma batalha. A tela encarna a guerra, os homens desvairados na luta. Ela o faz por um caráter paroxístico. Ao invés de esvaziar, a obra satura a grande superfície de excessos furiosos, dos quais participa toda a natureza, num imenso redemoinho, cujo vórtice é uma estreita abertura para o horizonte. De uma maneira surpreendente, o fluxo desmedido termina por neutralizar o herói. Na peleja violenta, tudo se mistura, tudo é arrebatado pela mesma correnteza. Nada da grande tradição presente no século XIX, quando os quadros guerreiros se organizam para sublinhar os feitos dos protagonistas.

O poeta Manuel Bandeira, numa admirável crônica, publicada em *Flauta de papel*,⁴ comenta o quadro. Uma observação que se refere ao heroísmo ou, antes, à sua ausência, é esta: “Caxias, tão espectador, tão contemplativamente turístico”. De fato, calmo, ao lado

do Capitão de Mar-e-Guerra Luiz Pereira da Cunha, que observa a batalha de modo consciencioso por binóculos, apontando algo para o Barão da Penha, que se soergue e se inclina tranqüilamente de sua sela, Caxias não parece um comandante, nada tem da fuga vibrante que o mesmo pintor conferiria mais tarde a Pedro I proclamando a Independência do Brasil.⁵ Faz parte de um grupo tranqüilo, sereno, o único a não ser tocado pela sanha desencadeada. “Contemplativamente turísticos”, como observou, de modo perfeito, o poeta.

Diante do imenso tumulto, eles, os supremos “heróis”, encontram-se esvaziados de heroísmo. A dificuldade em conceber a verossimilhança heróica nos tempos modernos foi certamente sentida por Pedro Americo. Ao tratar os chefes, ele banaliza atitudes e posturas. No meio do imenso furacão, só eles parecem ilesos.

Está claro, porém, que não temos aqui aquela “insensibilidade de anestesia”, expressão que Bataille empregou para o *Maximilien*, de Manet. Existe, mais tranqüilamente, uma banalização. Porém, se esses heróis se furtam à exaltação, o mesmo não ocorre com o resto do quadro, que instaura uma totalidade furiosa, levando tudo de roldão.

Basta constatar. A composição se dispõe como um formidável torvelinho, no qual a multidão, em terra, une-se à fumaçada do céu para formar um oval que toma toda a tela, deixando um centro luminoso como vórtice, em que se descortina o horizonte: é o olho do furacão. Não há plano contínuo nos grupos guerreiros, em que a perspectiva possa penetrar em coerência. Trata-se de uma espécie de colagem, não muito atenta à verossimilhança espacial, reunindo as ações diversas. Dessa forma, é legítimo, por exemplo, perguntar como, ou de onde, emerge o conjunto dos paraguaios suplicantes diante de Caxias, de que maneira tal grupo se articula com o resto. Da mesma forma, à direita, é impossível estabelecer uma coerência entre os bandos diversos que formam a multidão: nós reconhecemos unidades diferenciadas pela cor dos uniformes, mas é evidente que a topografia não contou para Pedro Americo. O terreno e os homens plasmaram-se segundo outro princípio: o do fluxo dinâmico, que gira sobre si mesmo, em elipse.

Não há mais o episódio: há o pesadelo de um cataclismo universal, uma vibração violentíssima, tomando os combatentes. É impossível deixar de perceber no quadro um romantismo que se sintoniza fortemente com as forças barrocas, como havia feito *Nazareth*, de Gros, mais de setenta anos antes. A topografia é mandada às favas: o pintor dispõe no fundo uma vibrante cortina de fogo e fumaça que suprime toda referência espacial, que reforça a energia do combate centrando-a em si mesma. O movimento giratório cria uma espécie de fosso visual, brilhando com reflexos e luzes, com tensões cromáticas, mandando para suas bordas os grupos que avançam por trás ou desmoronam pela frente. A tradição neoclássica, de origem escultórica, inspirada nos relevos e tantas vezes retomada no

século XIX, é abolida. A batalha se torna magistralmente pictural, rompe as ordenações previstas, criando seu próprio moto interno. Ela se embebe da fúria romântica para se alimentar das anteriores vitalidades barrocas.

Esta palavra – barroco – não é aqui empregada num sentido genérico. Ela remete a modos visuais e a um espírito, específicos ao século XVII. No caso de *Avahy*, a referência é direta, baseada numa escolha precisa e numa releitura sem equivalente nos dias de Pedro Americo.

Já assinalamos, a respeito de *Avahy*, a passagem da batalha a uma concepção geral de guerra. O episódio desaparece em benefício de um extraordinário redemoinho humano. Isto implica num corolário: o nome, a situação, a identidade da batalha, deslocaram-se para um plano muito secundário e, naquilo que realmente contava para o artista, são supérfluos, esvaíram-se como um pretexto submergido por verdadeiras e imensas razões. Não é em torno de algum chefe heróico que a batalha gravita: ela segue suas próprias leis, um caos organizado que se basta a si mesmo.

I quadri rappresentanti battaglie su per giù si rassomigliano tutti. Il quadro del Sig. Comm. D. Pedro Americo, avente per soggetto la Battaglia d'Avahy, una delle tante cui diede luogo la sanguinosa guerra del 1868 fra il Brasile ed il Paraguay; si allontana invece del comune. Sia la specialità dei combattenti, sia che l'animo fiero, ardente, audace del popolo Americano dia alla lotta un carattere più spaventoso, è un fatto che chi guarda il quadro del Comm. Americo si trattiene lungamente a considerarlo, trovandosi dinanzi ad un complesso diverso da quello che in simili soggetti a finora veduto.

Assim começa o artigo de apresentação do novo quadro, executado em Florença por Pedro Americo, publicado em *Firenze Artistica*, assinado por A. Cercovi.⁶ A obra, diz a análise, distingue-se das outras, que tratam do mesmo tema da batalha, pelo seu caráter de furor *spaventoso*. O crítico atribui essa força ao ânimo presente nos povos americanos. Mais interessante é a afirmação da singularidade: pela descrição traçada no correr do artigo, compreende-se que Americo dilatou os termos de um episódio.

Existe aqui uma falsa contradição. Ampliando os termos do episódio, Americo deixa a especificidade de uma única batalha – ele generaliza e neutraliza seu caráter pontual. Ao invés de representar tal ou qual comandante ferido, ou vitorioso, montado ou derrubado, ele representa um mundo em fúria, uma catástrofe humana e universal. O que o distingue, portanto, não são os termos característicos de um episódio em relação a outro, numa indiferença formal que os faz assemelharem-se todos. Sua distinção surge de uma imensa generalidade.

A pintura de batalhas parte, por princípio, da celebração de um feito heróico e ilustre, exaltando comandantes, descrevendo confrontos, exércitos e os lugares onde ocorre. Ela tem, portanto, caracterizações precisas identificando cada quadro, como ocorre com os retratos, que devem trazer as particularidades físicas, os traços, do retratado.

No entanto, a pintura de batalhas tem elementos constitutivos comuns. Leonardo já fizera um balanço, em seu tempo, listando tudo aquilo que deveria figurar num quadro guerreiro, aconselhando a maneira de executar-fundir, na atmosfera, fumaça, pólvora, poeira; transpor, na tela, os traços da fúria devastadora, em lições que valem para toda e qualquer batalha. Leonardo descreve situações, personagens, cavalos; insiste na atmosfera saturada, na terra lamacenta avermelhada pelo sangue. Ele sugere um turbilhão: em nenhum momento aconselha uma reconstituição buscando qualquer fidelidade topográfica, ou episódica. Determina, de modo claro, a batalha como um gênero. Isso significa que, seja qual for o específico episódio representado, existem, por trás dele, constantes sempre presentes. O episódio passa, portanto, a ser acidental e secundário. Na visão de Leonardo, prefigura-se o que ocorreria no século XVII, quando surge uma pintura de batalhas anônimas, de batalhas sem história e sem nomes. Batalhas, e basta.

Saxl publicou, primeiro em alemão, e depois numa versão revisada e definitiva, em inglês, um texto clássico situando alguns aspectos da questão. Trata-se de “The battle scene without a hero. Aniello Falcone and his patrons”.

O autor demonstra, ali, a perda do sentido da história e do herói nomeado, na pintura napolitana que ocorre por volta da metade do século XVII. Centra-se, sobretudo, na obra de Aniello Falcone, descobrindo nela o desaparecimento de referências específicas, e a multiplicação de batalhas pintadas apenas pelo prazer que resulta a contemplação de uma peleja.

Saxl insiste no “distanciamento” – para empregarmos uma expressão brechtiana – que Falcone introduz nos seus quadros, “esfriando” o combate, ao dispor, no primeiro plano, alguns personagens indiferentes, e ao fazer, no fundo, a refrega amiudar-se e, sobretudo, eliminando qualquer lugar para o herói.

O “esfriamento” a que se refere Saxl traria uma “estetização” – no sentido mais banal que a palavra adquiriu hoje – da fúria guerreira. Veremos que ele será rapidamente substituído por uma veemência vibrante, na produção seqüente de outros pintores. O que importa, agora, é a constatação da *mise-en-scène* de “uma tragédia sem protagonistas”, do herói ausente, que perdeu seu lugar nessas cenas. Isto é, Falcone inaugura a pintura de batalha como gênero.

Ao fazê-lo, Falcone a conduz para fora da História, num campo compartilhado pela natureza morta, pela paisagem, pela veduta, pela marinha, pela pintura de camponeses. Ele

a destina a colecionadores, não à celebração áulica dos palácios reais. Ele diminui seu formato, conduzindo-a a uma função muito diversa: compra-se uma cena de batalha para um salão, como se pode comprar a vista de um porto ou a imagem de uma cesta com ameixas. O pintor passa a produzir batalhas em profusão: Saxl assinala não menos de cinquenta, destinadas ao mecenas D. Ferrante Spinelli.⁷

O século XVII, que conheceu a afirmação autônoma da natureza morta e da paisagem, gêneros de grande sucesso, conheceria também a popularização das batalhas. Muitas vezes o paisagista – como é o caso de Salvator Rosa – é também batalhista; não é difícil perceber a afinidade entre os dois temas. Da mesma maneira que quando o pintor oferecia ao olhar um sítio pitoresco e esse sítio permanecia sem referência específica – quer dizer, não era a reprodução de um tal lugar preciso –, também a batalha generalizava-se, indiferente a qualquer identificação exata. Ela destinava-se a ornar uma parede, trazendo a beleza animada dos combates. Apenas, se a natureza morta e a paisagem permanecessem, renovando-se até os nossos dias, as cenas de batalhas teriam vida mais curta.

Foi Borgognone quem estabeleceu os focos constitutivos desse gênero, que se perpetuariam até um Parrocel. Em relação a Falcone, ele inocula nova vitalidade às cenas. Estabelece também recorrências visuais, por exemplo: grande bandeira oblíqua em primeiro plano; cavaleiro que avança para o fundo, oferecendo, em escorço, a anca da montaria; cavaleiro que estira o braço para disparar um tiro de pistola; sabre recurvado que se alça para desfechar o golpe. Esses núcleos repetem-se de quadro em quadro, tornando-se instrumentos de construção e da própria identidade do gênero. Eles não se encontram presentes na tradição das batalhas do século XIX, particularmente as francesas, para as quais a crítica brasileira sempre remeteu a *Batalha de Avahy*. Nada, de Gros a Philippoteaux, de Gérard a Vernet, revela a lembrança dos antigos batalhistas. No quadro de Américo, ao contrário, nada lembra as composições compassadas, as cenas com personagens que se destacam como num baixo-relevo, tão presentes na tradição francesa dos oitocentos – com a exceção experimental e isolada de *Nazareth*. Nada, também, das batalhas “topográficas”, como as de Coignet, Lejeune ou, com mais arrebatamento, as de Decamps. Mas aqueles núcleos fixados por Courtois estão todos em *Avahy*. Encontra-se também, na tela brasileira, o efeito de composição espacial descrito perfeitamente por Marco Chiarini:

*è particolarmente evidente la capacità del Borgognone nell'organizzare la scena secondo una veduta di grande profondità, quasi a "volo d'uccello", dando in questo caso un esempio eccezionale di sapienza scenografica nel concepirla come un cerchio che si snoda attorno al campo di battaglia con movimento concentrico.*⁸

Nuvens, fumaça, multidões, céu e terra: tudo se une em giro concêntrico.

Para um pintor de batalhas do século XIX, o Borgognone e a tradição “batalhista” não são as referências que se espera. Americo não desconhece a pintura de seu século e, por certo, é possível descobrir em *Avahy* lembranças de Gros, Géricault ou Gérard, entre outros, retomadas em certos detalhes, participantes, por sinal, de lugares-comuns que percorriam os quadros guerreiros do tempo. Da mesma forma, é possível buscar afinidades entre a tela de Pedro Americo e os pintores do Risorgimento, sobretudo os florentinos, que ele não podia ignorar. Na grande tela brasileira essas lembranças encontram-se, porém, todas integradas nos princípios primordiais, e para ela fundadores, que Americo vai buscar no século XVII, e que se configuram como não habituais nesses anos de 1870.

Há outro ponto. Uma coisa é inspirar-se no Borgognone para realizar uma tela de um metro por um metro e meio. Bem outra é servir-se dele para recobrir sessenta metros quadrados de tecido. Pedro Americo possuía uma agilidade fulminante no pincel, um *far presto* que não negava, em nada, a virtuosidade barroca. Está claro, porém, que o alcance do braço, dominando, num gesto, a superfície, e fazendo revolverem-se as elipses em telas pequenas, teve que se dilatar ao extremo e, apesar disso, guardar a pulsão dinâmica inicial. Essa concepção ousada associou as partes diversas num único fluxo coerente. Ela destruiu a batalha heróica. É possível retomar, para Pedro Americo, a superação, atribuída por Chiarini ao Borgognone, da batalha heróica, em benefício de uma vibração emanada diretamente da refrega.

“Sente-se uma espécie de vertigem ao lançar a vista sobre aquele turbilhonar medonho que se revolve e desenrola quase ao alcance da mão; sente-se o sangue borbulhar à medida que com os olhos percorremos os homéricos episódios”, escreveu, em 1877, o Barão de Teffé, participante da batalha, a Pedro Americo, sobre sua obra.⁹ O missivista não faz uma descrição, antes parece evocar um pesadelo que se encontra no fundo da memória. Ele sintoniza-se com os fluxos caóticos, dilatados a partir da fúria artística.

O pintor, que retomou várias vezes o auto-retrato – tendo enviado duas versões para a galeria dos artistas ilustres, nos Uffizzi –, pinta-se no centro do redemoinho, como participante da infantaria. É o único cuja baioneta, retorcida, vem tingida de sangue. O quepe traz o número 33 – sua idade ao executar o quadro, mas também, está claro, a idade da morte de Cristo. Os olhos se dilatam, num esgar demente. Desse rosto irradia-se a loucura dos homens, dele expande-se a violência. A composição inteira parte desse fulcro que oferece a passagem para além da descrição, da convenção, da encomenda. O pintor assina o quadro com seu rosto, assimilando-o ao de um soldado raso, não ao de um general. Nos efeitos simbólicos e românticos, no gigantismo da escala, a inspiração da batalha pitoresca do século XVII transfigura-se em fúria sanguinária, mas guarda a ausência do herói.

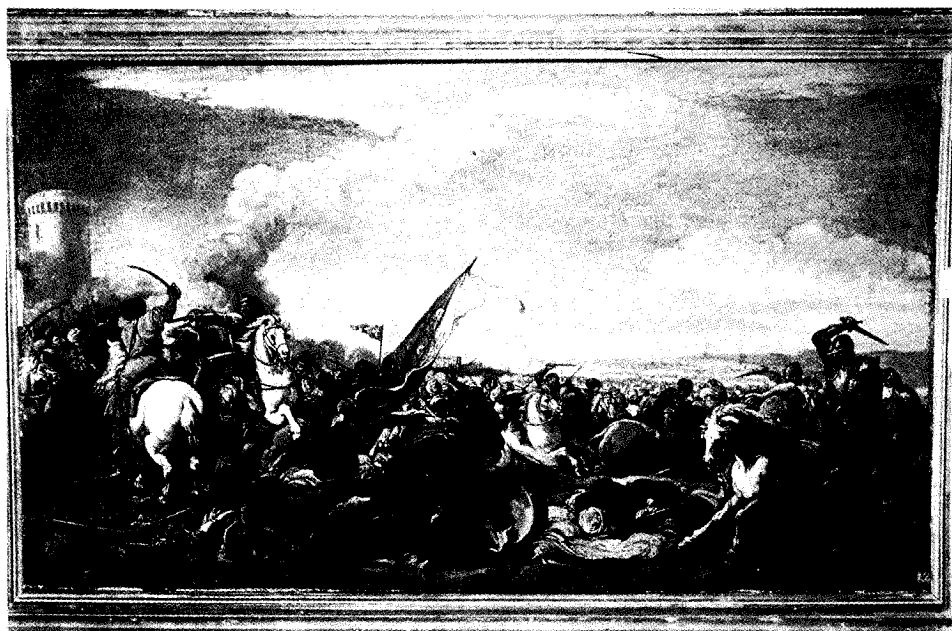
*Artigo recebido em nov/01 e aprovado para publicação,
pelo Conselho Editorial, em dez/01.*



Pedro Americo. *Batalha de Avaity*. Museu Nacional do Rio de Janeiro. óleo sobre tela. 600x1100 cm



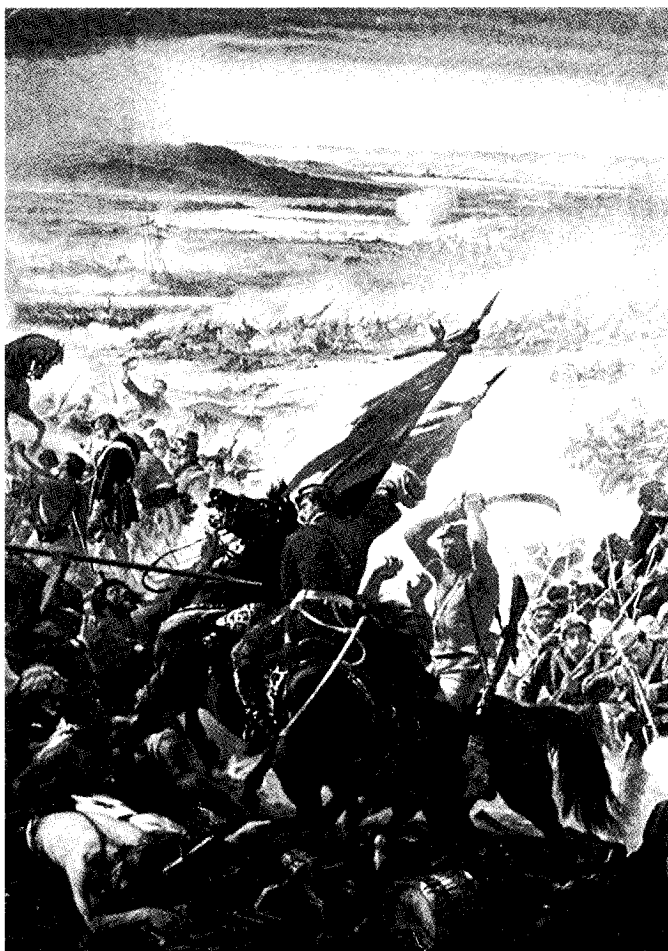
Jacques Courtois, dito "il Borgognone". *Cena de batalha*. Galeria da Academia Nacional de São Lucas, Roma



Jacques Courtois, dito "il Borgognone". *Cena de batalha*. Galeria da Academia Nacional de São Lucas, Roma



Jacques Courtois, dito "il Borgognone". *Cena de batalha*. Galeria de Pintura, Vaticano, óleo sobre tela, 79 x 122 cm



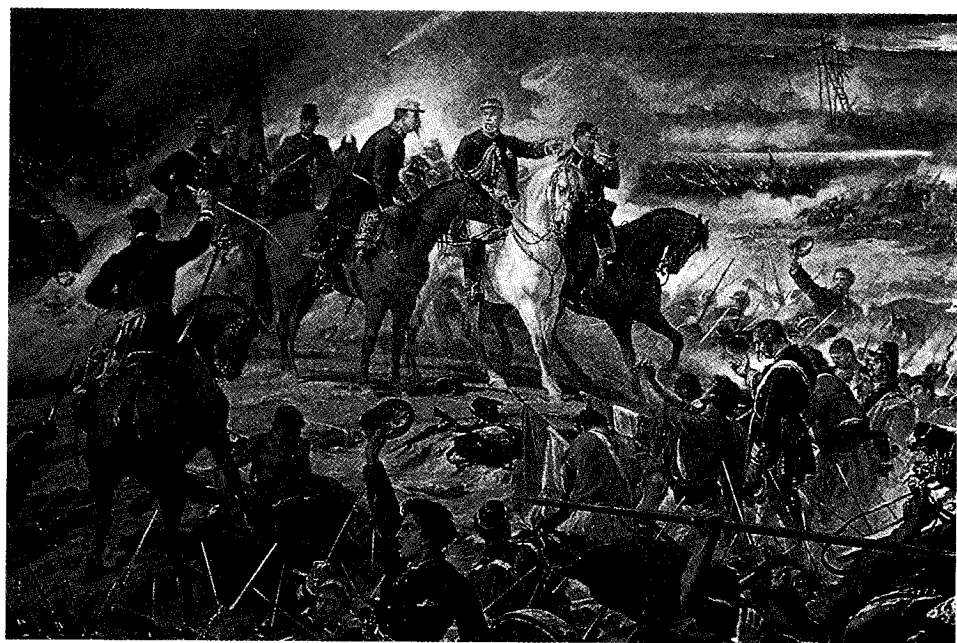
Pedro Americo. *Batalha de Avahy*. detalhe (bandeiras)



Pedro Americo. *Batalha de Avañy* – detalhe (tiro de pistola)



Pedro Americo. *Batalha de Avañy* – detalhe (auto-retrato)



Pedro Américo. *Batalha de Avahy* – detalhe (comandantes)

Notas

¹ Pedro Americo (de Figueiredo e Mello), pintor brasileiro (1843-1905). Nascido em Areias, pequena cidade do Nordeste brasileiro, revela, desde cedo, uma grande habilidade para o desenho e a pintura. Aos 19 anos é contratado como desenhista por uma missão científica francesa que percorre a região. Muda-se para o Rio de Janeiro, ingressando na Academia Imperial de Belas-Artes; em 1859, segue como bolsista para Paris, onde estuda com Coignet, Flandrin e, sobretudo, Horace Vernet. Frequenta cursos de Filosofia na Sorbonne; obtém mesmo o título de Doutor em Filosofia, com uma tese defendida na Universidade de Bruxelas. Pedro Américo havia viajado pela Itália, mantendo bons contactos em Florença. Ao receber a encomenda para a *Batalha de Avahy*, instala-se em Florença, para realizá-la. A partir daí, viverá alternadamente no Brasil e em Florença, onde morre. Escreveu vários romances, foi membro do Congresso Constituinte Republicano em 1890.

Pedro Americo iniciou os estudos para *A Batalha de Avahy* em 1872. A tela começou a ser pintada em 1874, em Florença, na sala da Biblioteca do ex-convento da Annunziata, cedida pela municipalidade, e terminada em 1877. Foi exposta no Rio de Janeiro em 1879, ao lado de *A batalha de Guararapes*, de Victor Meirelles, tela de dimensões equivalentes às de *Avahy*.

² Há aqui a exceção italiana, com os pintores do Risorgimento, um momento no qual luta armada e produção artística vinham complexamente entrelaçadas. A diferença, no caso brasileiro, é o caráter oficial – como nos tempos de Napoleão – de uma pintura exigida pelo poder sobre um tema que lhe interessa. Ao contrário, Fattori, Signorini, Induno, Pagliano, Ademollo, d’Azeglio empenharam-se na formação da unidade italiana como homens e como artistas. Daí, certamente, o caráter de testemunho que seus quadros apresentam, nos quais a crônica e o episódio adquirem um caráter essencial. “*Il pittore di genere – si pensi agli Induno – affronta il*

tema mediandolo con una rappresentazione un po' intimista, sentimentale; non tale però da stravolgere il significato del tema medesimo; il pittore di storia – si pensi ad Ademollo – affronta gli eventi bellici contemporanei sentendo la necessità dell'aderenza al reale” (Pittarello, L. “Prefazione”, a *Pittori e Soldati del Risorgimento*, catálogo da exposição em Roma, Nápoles e Palermo. Torino, Fabbri Editori, 1987, p. 6). Ver também, na mesma obra, o estudo de Maurizio Corgnati, “L'argomento e le intenzioni”, no qual é sublinhado e detalhado o caráter “jornalístico” dessas obras, para as quais o autor chega a lembrar, em comparação, Robert Capa (p. 14).

³ Apud Proudhon, P. J. *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Paris, Lacroix, 1875, pp. 153-154.

⁴ Bandeira, M. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1967, pp. 553-555.

⁵ Trata-se da obra *Proclamação da Independência*, de 1887/8 (7760 x 412 cm, óleo sobre tela). Museu Paulista da Universidade de São Paulo. É uma das mais célebres obras da pintura brasileira, presente, como ilustração, nos manuais escolares de história do Brasil.

⁶ Cercovi, A. “La Battaglia d'Avahy quadro ad olio del Comm. D. Pedro Americo”. *Firenze Artistica, Periodico Scientifico, Letterario, Artistico, Teatrale*, 1877, pp. 79-80.

⁷ Saxl, F. The battle scene without a hero. Aniello Falcone and his patrons. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. III, 1939-40, reprinted 1965. Que o papel de Falcone, como quer Saxl, configure-se como inaugural ou que a matriz para o nascimento do gênero tenha sido mais crucialmente o imenso painel pintado pelo Cavalier d'Arpino para o Palácio dos Conservadores em Roma – a *Bataglia tra Romani e Veienti* – como aponta Zeri em estudo específico, o fato é que se forma, ao longo do século XVII, um novo gênero: “*Tramutandosi in genere, la battaglia è soltanto una battaglia, e la sua funzione si tramuta in pura e semplice potenzialità decorativa*”, na frase de Zeri. Cf. Zeri, F. “La nascita della ‘Battaglia come genere’ e il ruolo del Cavalier d'Arpino”. In: Consigli Valente, P. (org.). *La battaglia nella pittura del XVII e XVIII* (col. Le collezioni private parmense). Parma, Banca Emiliana, 1986.

⁸ Chiarini, M. *Battaglie – Dipinti dal XVII al XIX secolo delle Gallerie fiorentine*. Catálogo da mostra, Florença, Centro Di, 1989, p. 73.

⁹ Apud Rosenberg, L. R. B. *Da imagem retórica: a questão da visualidade na pintura de Pedro Américo no Brasil oitocentista*. Tese de doutorado. São Paulo, Universidade de São Paulo, FAU, 1998, p. 68-69.