

## **OS EMBATES ENTRE O EMPIRICISMO E A IDEALIZAÇÃO NA TRADIÇÃO ARTÍSTICA OITOCENTISTA: UMA ANÁLISE DAS TELAS DE BATALHAS DE PEDRO AMÉRICO E VITOR MEIRELES<sup>1</sup>.**

Isis Pimentel de Castro<sup>2</sup>

As telas “A Primeira Batalha dos Guararapes” e “Batalha do Avaí” foram protagonistas de uma das maiores polêmicas na trajetória das exposições de arte no Brasil. Acusaram, ora uma, ora outra, de infidelidade ao fato histórico e/ou de idealizar os combates representados, destituindo-os de emoção. A busca pela precisão histórica começava a tornar-se uma exigência para os pintores no meio acadêmico. As escolhas destes artistas devem ser inseridas num momento de reformulações teóricas no campo acadêmico. Tais mudanças envolviam um intenso debate no qual a função que a pintura histórica era o foco principal.

Esta discussão não se restringia ao ambiente acadêmico brasileiro. A crítica de arte de outros países da América Latina e da França estabeleceu um acirrado debate sobre a função didática da arte, o valor do realismo na pintura e a importância à observação das leis acadêmicas. No caso da França, em especial, esta polêmica foi motivada pelo embate entre impressionistas e acadêmicos, principalmente após a Exposição Universal de 1855, ocasião em que Courbet expôs suas obras em um salão particular denominado “Réalisme”. Críticos como Paul Mantz defendiam a subserviência da arte ao que ele denominava de “regras estéticas eternas”, como proporção, harmonia e composição. Mantz rejeitava o realismo puro que deixava à

---

<sup>1</sup> Este artigo é parte da dissertação “Os pintores de História”, desenvolvida no Programa de Pós-graduação em História Social (PPGHIS-UFRJ), realizada com o auxílio da Capes. Cf: CASTRO, I. P. de. Os Pintores de História. A relação entre arte e história através das telas de batalhas de Pedro Américo e Victor Meirelles. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2007. [Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em História Social, da Universidade Federal do Rio de Janeiro]

<sup>2</sup> A autora é mestre pelo PPGHIS-UFRJ e atualmente é professora do Departamento de História da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: isispimentel@yahoo.com.br

margem a idealização, a idéia, essencial para a transmissão de um conceito. Outros críticos como Edmond e Jules Goncourt, defendiam o realismo como único caminho para a arte: *Non, À la plume l'idéal; au pinceau le réel!*<sup>3</sup>. Para os irmãos Goncourt a arte era aristocrática por excelência e a crença em sua função didática, apenas uma ilusão.

Em fins do século XIX, o potencial pedagógico das atividades artísticas pareceu ser o centro das preocupações nos países latinos, como por exemplo, a Argentina. A Sociedad Estímulo de Bellas Artes (SEBA), criada em 1876, em Buenos Aires, tinha como uma de suas principais funções: “educar el gusto por las formas ‘elevadas’ del arte y transmitir em sus obras valores de civilización y refinamiento de la cultura”<sup>4</sup>. No Brasil, a importância da arte como peça-chave no projeto civilizatório do Império parecia inquestionável na segunda metade do oitocentos, porém questões relacionadas à importância da fidelidade ao real impunham-se ao artista e à crítica de arte.

Na segunda metade do século XIX, a instituição acadêmica francesa entrou numa profunda crise promovida pelo embate entre modernidade e tradição. Nesse momento organizaram-se circuitos artísticos independentes e conseqüentemente, os fundamentos da doutrina acadêmica foram questionados e debatidos dentro e fora de seus muros. A pintura histórica, considerada na academia o gênero artístico mais nobre e completo, ocupava um lugar central nessa discussão. De um lado, a tradição da pintura de história como gênero essencialmente ligado a preceitos morais, que remonta ao Renascimento. De outro, a demanda cada vez maior pela reprodução exata dos fatos históricos. A forma e a função da pintura histórica passaram a ser temas desse debate que ficou conhecido como o confronto entre “realistas” e “idealistas”<sup>5</sup>.

O embate entre a idealização e a precisão histórica também apareceu com força na produção artística da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e essa

---

<sup>3</sup> BAUDELAIRE, et alii. *La Promenade du critique influent, anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*. Paris: Hazan, 1990, p.25.

<sup>4</sup> COSTA, L. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001, p. 17.

<sup>5</sup> MATTOS, Claudia Valladão de. Imagem e palavra. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. & MATTOS, Claudia Valladão de (orgs.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp/ Museu Paulista, 1999.

dicotomia mostrou-se fundamental para compreender o ambiente acadêmico do século XIX. Esses eram os preceitos não só através dos quais os artistas se guiavam, mas também a crítica de arte. Observemos o que diz este artigo sobre a “Batalha do Avaí”: “*Eu creio que jamais um assunto belicoso foi representado de modo mais verdadeiro e mais sublime; eu creio que jamais houve união mais estreita e mais feliz entre a verdade histórica e a arte ideal*”<sup>6</sup>.

O ponto-chave desta análise será identificar alguns artifícios encontrados por Pedro Américo e Vítor Meireles para justificar suas obras e os parâmetros que possivelmente balizaram sua confecção, tendo sempre em foco a ambigüidade empiricismo/idealismo.

## **2. 1. A QUESTÃO ARTÍSTICA DE 1879**

Entre setenta e cinco retratos, sessenta e uma telas de paisagens brasileiras, trinta e cinco cenas de costumes e dez projetos arquitetônicos, duas pinturas destacavam-se no Salão de 1879: “Batalha do Avaí” (1877), de Pedro Américo e “A Primeira Batalha dos Guararapes” (1879), de Vítor Meireles. Telas monumentais que causavam profundo impacto em seus observadores. Ao se deparar com tais pinturas, o espectador tinha a impressão de ser uma testemunha ocular dos eventos representados.

A força dessas obras não se limitava a suas dimensões físicas, mas também à expressividade e ao tratamento do tema. Ambas narravam momentos marcantes da história militar brasileira. Em “Batalha do Avaí”, Pedro Américo ocupou-se da memória recente do país, trouxe para a tela o drama de muitos brasileiros que lutaram ou perderam seus familiares e amigos durante a Guerra do Paraguai. A tela “A Primeira Batalha dos Guararapes” evocou, aquela que era considerada no oitocentos, a primeira demonstração de patriotismo dos cidadãos brasileiros – a Invasão Holandesa. A narrativa desses eventos estava em processo de construção na história nacional, ao trazê-los para a arte, Meireles e Américo os faziam reviver por meio da invenção de uma memória brasileira.

---

<sup>6</sup> OSÓRIO, Fernando. O Sr. Fernando Osório (transcrição de um discurso na câmara dos deputados). Rio de Janeiro: *Jornal do Commercio*, 2 de setembro de 1877, p.04.

A exposição, lado a lado, dessas telas tornou a comparação entre os artistas inevitável, culminando com acusações de plágio feitas a ambos. A polêmica, liderada por Ângelo Agostini, na *Revista Ilustrada*, tomou progressivamente a maioria dos periódicos da época. Foi tema de crônicas, panfletos e livros de algumas das principais personalidades do XIX – Rodolfo Dantas, Bittencourt da Silva, Rangel Sampaio, Carlos de Laet, Melo Moraes Filho, entre outros que optaram pelo anonimato. Uns tomavam partido de Vítor Meireles e criticavam a falta de unidade da obra de Américo. Outros acusavam Meireles de não dar à cena o tom grave que uma batalha exigia, ao mesmo tempo em que se derramavam em elogios à tela de Américo. Tomemos como exemplo um trecho da crítica de Ângelo Agostini, publicado na *Revista Ilustrada*, de 5 de abril de 1879.

*Continua aberta a exposição de belas artes, sendo as “Batalhas do Avaí” e “Guararapes” os dois quadros para os quais se voltam todas as atenções. Ao lado, quase sempre, um do outro, (...) formam um verdadeiro contraste. Enquanto o quadro do Sr. Victor impressiona pela **falta de ação, pela paralisia de quase todos os personagens**, na “Batalha do Avaí” **tudo se move, tudo tem vida, todos se batem**<sup>7</sup>.*

Dar vida ao passado era um dos pontos mais recorrentes na cultura histórica oitocentista. A crença de que o passado poderia ser resgatado e revivido pode ser analisada sob vários aspectos nessa sociedade, desde a prática da taxidermia até a própria pintura histórica. A taxidermia assim como a tela de história imortalizavam o passado. A primeira não só empalhava os animais, mas também refaziam o seu habitat natural, tal qual as pinturas de história que reconstituíam desde a indumentária até a topografia do ambiente representado. A dimensão do movimento atua de maneira incisiva nessas duas práticas, pois é o envolvimento do espectador com o cenário e a ação dos personagens que possibilita a experimentação desse passado. A *falta de ação* do quadro de Meirelles sublinhada por Agostini atuava como elemento inibidor da identificação entre o observador e a obra, impedindo que esse passado ganhasse vida. Em uma charge e um texto, do dia 25 de abril de 1879, Agostini novamente reclama vida ao quadro de Meirelles:

---

<sup>7</sup> AGOSTINI, Ângelo. *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, ano 4, n° 156, 5 abril 1879, p. 02, grifos nossos.

*OFERECIDO AO EMINENTE PINTOR VÍTOR MEIRELES DE LIMA – Não lhe parece, disse-me um dia o Vítor Meireles, que os soldados de A Batalha de Avahy querem saltar da tela e dirigir os seus golpes sobre meu quadro? É verdade, respondi-lhe: e nem mesmo assim os combatentes dos Guararapes deixam de ter aquela calma, aquele sangue-frio, aquela impavidez e indiferentismo. Muito bem? É isso mesmo. Não acha que isso daria uma boa caricatura? Certamente, meu caro Victor, a sua idéia é magnífica e eu vou aproveitá-la.*

Ângelo Agostini não foi o único a reclamar vida e emoção à “A Primeira Batalha dos Guararapes”, muitos outros se levantaram contra a tela. Os críticos afirmavam que sua pintura não foi fiel à tragédia de uma guerra, faltava-lhe ferocidade, dor e movimento. Enquanto os partidários de Meireles acusavam Pedro Américo de não dar unidade à tela em prol de uma representação sentimental e confusa da Guerra do Paraguai.

*Não há unidade no quadro, é uma tela gigante que poderia ser retalhada em duzentos ou mais pequenos painéis, representando cada um fato passado na batalha do Avahy.*

*A idéia principal está morta, a batalha ali não existe.*

*(...) Se a unidade não existe, se a idéia principal está morta, se aquilo é tudo menos uma batalha, se aí não vemos o movimento, a luta, o ardor, enfim a pugna travada, se a perspectiva aérea não existe pela falta absoluta da graduação da luz, do que serve dizer que esta ou aquela figura, este ou aquele grupo, esta ou aquela expressão, estão bem representados?*

*O chefe da escola idealista, o simpático Dr. Pedro Américo, convença-se de uma cousa – a precipitação, como sempre, desta vez o perdeu<sup>8</sup>.*

O embate da crítica de arte expressa à multiplicidade de parâmetros encontrados pelos pintores na tradição artística, logo não se pode falar em um modelo de pintura de História.

---

<sup>8</sup> LEANDRO, José. A batalha do Avahy. Rio de Janeiro: *Jornal do Commercio*, 7 de novembro de 1877, p.02.

## **2.2. O GÊNERO PINTURA DE BATALHAS**

Embora a representação de batalhas já fosse uma antiga conhecida dos movimentos artísticos, somente em meados do XVII, elas passam a servir de testemunha ocular das campanhas do monarca. Os artistas acompanhavam o exército real com o objetivo de documentar as explorações reais. A tradição das cenas militares das expedições de Louis XIV teve como um de seus expoentes o pintor Joseph Parrocel e sofreu um grande declínio no curso do século XVIII, uma vez que a política monárquica estava interessada em promover a paz o que deixava este gênero artístico à margem dos interesses do governo.

O século XIX deu um novo ânimo à produção de telas militares. Segundo Susan Siegfried, isso ocorreu graças à conjunção de dois fatores: a construção de uma identificação entre Estado e indivíduo promovida pela Revolução Francesa e a criação de uma nova retórica visual para expressar essa mudança<sup>9</sup>.

A Revolução redefiniu a relação dos indivíduos com o governo. O indivíduo passou a identificar seus interesses com os do Estado. As pinturas de batalhas estimulavam essa vinculação, tornavam-se glorificações do patriotismo militar.

No Brasil, nas primeiras décadas de funcionamento da AIBA, o padrão iconográfico de sua produção caracterizava-se pela representação de alegorias que exaltassem as particularidades da jovem Nação. Essas iconografias estavam normalmente associadas à figura do imperador D. Pedro II e traziam símbolos que evocavam a exuberância das terras tropicais e os símbolos monárquicos.

A partir da década de 70, com o advento da Guerra do Paraguai, seu foco deslocou-se da confecção de alegorias para a representação de ações gloriosas. Segundo Lilia Schwarcz, a própria postura do imperador mudou com o combate<sup>10</sup>. D. Pedro II partiu para a região da guerra, acompanhou pessoalmente seu desenvolvimento e passou a usar uniformes militares,

---

<sup>9</sup> SIEGFRIED, Susan Locke. Naked History: The rethoric of militar painting in post revolutionary France. *The art bulletin*. v. LXXV, n. 2, junho, 1993.

<sup>10</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2002.

tal como Napoleão. A ação direta do imperador na guerra significou num primeiro momento a associação de sua imagem a de um “rei guerreiro”, pouco a pouco se pode observar o deslocamento da representação da figura do monarca, considerado o herói absoluto, para a dos heróis anônimos. Nas palavras da autora, “a *Guerra do Paraguai* representa o apogeu e o começo da decadência de D. Pedro”<sup>11</sup>. As telas “A Primeira Batalha dos Guararapes” e “Batalha do Avaí” inserem-se nesse novo universo iconográfico inaugurado no Brasil pela Guerra do Paraguai.

### **2.3. A PINTURA COMO DOCUMENTO**

Os métodos científicos de pesquisa foram incorporados às atividades artísticas durante o século XIX. A partir de 1801, o governo francês passou a fornecer aos artistas participantes dos *Salons* a documentação textual oficial necessária para a confecção de suas obras. Desta forma, os eventos narrados nestas pinturas estariam em comunhão com a interpretação oficial, tornavam-se agentes propagadores e ratificadores dessa história nacional. A demanda pelo uso de documentação e evidências empíricas foi observada pela grande maioria dos pintores de História como forma de legitimação do seu trabalho.

Théodore Géricault foi o exemplo de um pintor que tomou a pesquisa científica como meio para alcançar uma narrativa fiel do fato histórico. A tela “A Balsa de Medusa” (1819) foi baseada na tragédia que acometeu uma embarcação oficial que ia da França ao Senegal no dia 2 de julho de 1816. O navio “A Medusa” naufragou e cerca de 150 pessoas ficaram à deriva no mar por 12 dias. Para compor a tela, Géricault realizou entre 1818 e 1819 uma minuciosa pesquisa e uma grande variedade de estudos para a pintura. Recolheu informações publicadas nos periódicos da época e conversou com os sobreviventes que lhe contaram sobre o canibalismo necessário para sobreviverem. Consultou o carpinteiro da barca, que o ajudou a fazer uma maquete da fragata, na qual poderia estudar as possibilidades de composição com bonecos de cera. Suas investigações não pararam aí, além dos estudos de modelos vivos, Géricault visitou o Hospital Beaujon para observar detalhadamente os doentes e conseguir membros amputados do corpo humano para estudar em seu ateliê, assim também fazia com as

---

<sup>11</sup> SCHWARCZ, *As barbas do imperador*, p.295.

cabeças de bandidos guilhotinados, que serviam para captar a dor e a morte em seu processo de decomposição<sup>12</sup>. Os pintores começavam, então, a valer-se de recursos investigativos e, conseqüentemente, passaram a serem cobrados por isso. Vitor Meireles e Pedro Américo também tiveram que se adaptar a essa nova demanda.

Dividiremos em dois os modelos pictóricos do oitocentos, com o objetivo de identificar os parâmetros encontrados pelos artistas na tradição artística para compor as obras em questão. Segundo a historiadora da arte americana Susan Siegfried<sup>13</sup>, a pintura militar do século XIX pode ser de caráter documental ou de caráter afetivo. O arquétipo da pintura de caráter documental seria a obra “Batalha de Marengo” (1801), de Louis-François Lejeune, enquanto o modelo afetivo seria representado pela pintura “Batalha de Nazaré” (1801), de Antoine-Jean Gros, ambas expostas no primeiro *Salon* do século XIX. A tela “Batalha de Marengo” trabalharia com um mapeamento racional de um evento bélico e ofereceria ao espectador uma visão estratégica da batalha. Enquanto o modelo afetivo buscava captar o imediatismo da guerra através do recorte de um drama específico, sem preocupar-se em inseri-la no plano geral da ação militar em si.

O trabalho de Lejeune estaria na fronteira entre a pintura de paisagem e a pintura histórica, na medida em que a topografia dos lugares era cuidadosamente reconstituída permitindo o seu reconhecimento. Em contrapartida, Gros apenas esboçava os elementos paisagísticos, descaracterizando os lugares, sua atenção estava toda voltada para a descrição do drama bélico. “Batalha de Marengo”, distante de ser um retrato perturbador da guerra, trazia uma imagem tranqüilizadora da batalha, pois Lejeune negligenciava a representação das emoções humanas em favor da reprodução das personagens em escalas minúsculas. Embora extremamente diferentes em sua composição, os dois artistas buscaram responder à pressão por verdade histórica. Gros e Lejeune pautavam sua narrativa em uma extensa

---

<sup>12</sup> FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001; **GÉRICAULT**: Um olhar que investiga a realidade. São Paulo: MASP/XXIV Bienal de São Paulo/Núcleo Histórico, 1998. Disponível em: [http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/edu/cildo\\_meireles.htm](http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/edu/cildo_meireles.htm) Acesso em: 11 de Maio de 2006.

<sup>13</sup> SIEGFRIED, *Op. Cit.*, 1993.

e minuciosa pesquisa, a diferença é que enquanto o primeiro buscava ser fiel ao sentimento do momento retratado, Lejeune era fiel à composição estratégica do exército no campo de batalha.

A partir da dicotomia criada por Susan Siegfried podemos reconhecer duas possibilidades narrativas totalmente diferentes uma da outra: o modo afetivo e o documental. Uma preocupada em fornecer o retrato do exército como um todo e a outra empenhada em captar a experiência dramática de um instante. A autora aponta como a exposição dessas telas gerou polêmica no Salon de 1801. A exemplo do que aconteceria anos mais tarde no Brasil, o debate ocupou-se em eleger qual das telas seria a mais fiel historicamente. A excelência da pintura histórica passava a ser medida pelo apreço à pesquisa documental, caracterizando a representação fiel do fato histórico.

#### **2.4. BATALHA DO AVAÍ**

A tela “Batalha do Avaí” foi exposta pela primeira vez em Florença, no ano de 1877, a inauguração da exposição contou com as presenças do Imperador D. Pedro II e da Imperatriz D. Thereza Cristina, do Prefeito Peruzzi, do diretor da Academia, o Comendador Fabris, dos príncipes Corsoni e Strozzi, além de outras importantes personalidades européias. A exposição durou 18 dias e recebeu um número expressivo de visitantes. O artista ganhou inúmeras críticas favoráveis, enalteciam sua preocupação com a precisão histórica e sua capacidade de captar a intensidade dramática da batalha. O sucesso da tela de Américo em Florença chegou aos ouvidos dos críticos brasileiros que se apressaram em se unir ao coro de louvores à “Batalha do Avaí”:

*O quadro submetido a exame revela um engenho e uma fantasia não comuns, os quais mais especialmente se manifestaram no caráter bem entendido da composição e na evidência do fato, representando em todas as suas particularidades com plena e terrível verdade<sup>14</sup>.*

Os críticos engrandeciam o vigor da batalha representada e a maestria na execução dos detalhes da cena e de seus personagens.

---

<sup>14</sup> OSÓRIO, *Op. cit.*, p.03.

*Na luta interna do moço pintor redemoinhava o vendaval da batalha porfiada das hostes combatentes. Era a febre do gênio em pulsação de patriotismo a delirar as sublimidades da verdade na arte.*

*De um lado carretas arrebetadas, mortos os cavalos, despedaçados os membros dos heróis, canhões a vomitar estilhaços medonhos, fumo, fogo e sangue por toda a parte a cobrir esse inferno humano, onde a honra sacando a espada não a repõe senão vingado o ultraje e glorificado o nome.*

*Céu e terra, homens e animais, águas e montes, cadáveres e destroços ensangüentados, tudo era um cenário comovente, grandioso, horrível e de venerandas recordações no alcaçar da pátria.*

*Ele quis arrancar a muda e rasa tela o grito, a vozeria, as blasfêmias inimigas, os estouros, as agonias e os suspiros derradeiros dos combatentes; não bastava vê-los, quis que o pincel criador desse aquele que contemplasse obra tão ingente, os sons, os roncões, os silvos e os estertores da morte ao lado das exclamações da vida.*

*A natureza potente que vive em sua alma quis criar horizontes revestidos de serras, de campos, de águas e tudo coberto por um céu pesado, dele pendendo nuvens negras e densas de tempestade, de rolos de fumo dos canhões, com alguns clarões de sol a romper daquela massa compacta de negrume.*

*E para que tudo fosse completo deu eloqüência a cada traço de fisionomia, a cada músculo a mover-se e a todo esse conjunto de ação dos que se empenhavam na luta.*

*Roupas e armas, cabelos e barbas, arreios e mais acessórios desse tremendo cenário, tudo, enfim, devia dizer a verdade a soletrar-se, como quem lê nas páginas de uma crônica as passagens narradas por mão de mestre<sup>15</sup>.*

Imagem e palavra interligavam-se na perspectiva da cultura oitocentista, a pintura de história por excelência seria aquela que permitisse ao espectador ler a sua narrativa tal qual o faz com uma crônica. Pintor e historiador produzem imagens com palavras, e, palavras com imagens.

Logo que a tela “A Batalha de Avahy” foi exposta no Brasil vieram as críticas à sua falta de unidade às imprecisões históricas nela encontradas.

*No primeiro plano, quase no centro, destaca-se a figura de um*

---

<sup>15</sup> CÔRREA, Luiz. A Batalha do Avahy (quadro histórico do Dr. Pedro Américo) I. Rio de Janeiro: *Jornal do Commercio*, 02 de outubro de 1877, p. 02.

*soldado inimigo, ao peito do qual, a alguns passos, um oficial brasileiro descarrega um tiro e - fato extraordinário! - brilha o cilindro de fogo a luz do dia, sem que o vulto morada a arena! (sic) A que o paraguaio que trepado sobre a roda da carroça dos imigrantes, faz pontaria, sustendo entre duas mãos enorme pistola? Qual o seu alvo? Para quem atira ele?*

*Se fôssemos assinalar o agigantado número de inverossimilhanças, se os detivéssemos a fazer proeminar as faltas de perspectiva e de desenho, certo estamos de que, a parte das figuras isoladas e as maravilhosas águas que se estendem ao fundo, bem pouco sobraria, que reclamasse admiração.*

*Entretanto, apontemos algumas: o cavalo morto sob os varais do carro, uma cabeça que, à esquerda, aparece como que saindo de uma moldura de cobertores, representam adiantado estado de decomposição, quando o combate durou poucas horas; o menino montado na peça; o pescoço do cavalo negro do paraguaio que aborda o oficial; as escleróticas dos beligerantes, alvejando a distância enorme; a nenhuma aeração no espaço e entre os grupos; a transparência negativa dos horizontes, cujas tintas se tornam mais opacas quanto mais retirados, denunciam no pintor impetuosidade cega e irrefletida, um cérebro no qual as células ideadoras, umas adormecidas, outras na atividade mais laboriosa, geraram um pesadelo de batalha<sup>16</sup>.*

A comparação entre as duas telas fez com que muitos tomassem partido da “Batalha de Guararapes” pela unidade e clareza da cena:

*Uma composição sem unidade não existe; por conseqüência o quadro da “Batalha dos Guararapes”, não obstante seus defeitos de execução, é o primeiro, na ordem de merecimento por muitas razões, e especialmente por uma muito simples – a de ser o único que fica em campo!<sup>17</sup>*

O embate entre precisão histórica e idealização pode ser observado nesses fragmentos da crítica de arte do oitocentos. De um lado a idealização, que zela pela transmissão de um conceito e para isso exige a concentração do artista na execução de um único ato. O argumento narrativo não poderia ser perdido na diversidade de ações da tela. A questão posta para Pedro Américo

<sup>16</sup> SAMPAIO, João Zeferino Rangel de. *O quadro da Batalha de Guararapes, seu pintor e seus críticos*. Rio de Janeiro: Serafim, 1880, p.61-2, grifos nossos.

<sup>17</sup> Folhetim do Jornal do Commercio – Academia de Belas-Artes (exposição). Rio de Janeiro: *Jornal do Commercio*, 05 de abril de 1879.

era como ser fiel à representação de um evento bélico deixando à margem a multiplicidade de combates isolados que lhe são característicos. Estava assim posta para o artista o debate sobre a função da pintura histórica: representar o passado de forma fidedigna ou transmitir uma moral à posteridade.

Américo procurou à sua maneira guiar-se por esses dois preceitos. Assim como Lejeune, ele não se restringiu à representação de um drama específico, ao contrário preocupou-se em realizar um panorama da batalha. Porém, ao invés de um mapeamento de estratégias militares, Américo apresentou um panorama dos horrores e tormentos de guerra – como a aflição da mãe que protege a criança e o menino campesino que tenta salvar o que resta dos bens de sua família, no canto inferior à direita da tela; o paraguaio ferido que tenta arduamente se levantar, em primeiro plano também à direita; e o desespero dos soldados brasileiros que tentam socorrer um oficial brasileiro desacordado, no centro da tela em segundo plano. O olhar se perde frente a tantos conflitos individuais.

Na intensidade dramática da tela “Batalha do Avaí” encontra-se o elo de ligação com o modelo afetivo, representado pela obra de Gros. Os personagens de “Batalha de Nazareth” e “Batalha do Avaí” parecem nos envolver em suas tragédias particulares. É possível acompanhar o martírio de cada um dos personagens. A expressividade de suas emoções é sem dúvida marcante nas duas telas. O espectador é envolvido na emoção dos personagens da tela, transpondo-se para aquela cena, como acontece quando assistimos a um filme ou a uma peça de teatro.

Se a tela de Pedro Américo foi acusada de ser imprecisa – pecando seja na luz produzida pela explosão da pólvora pela manhã ou no avançado estado de decomposição do cadáver do cavalo morto durante a batalha – não significa dizer que o quadro não tenha sido projetado sobre bases documentais. Antes de começar sua execução, o artista consultou algumas publicações como o *Manuscrito de Caxias* e a *Ordem do dia*, 272<sup>18</sup>. Trocou correspondência com o Duque de Caxias, de quem recebeu uniformes, armas, fotografias,

---

<sup>18</sup> *Breve Resumo da Batalha do Avaí em 11 de dezembro de 1868*. Rio de Janeiro: Livraria Serafim José Alves, s.d. Arquivo Museu Regional de Areia; Marquês de Caxias Ibid. 1872; *Ordem do Dia* n.272. Arquivo do Exército. Palácio Duque de Caxias, Rio de Janeiro.

uma planta do campo de batalha, entre outros objetos. O militar enviou ao artista algumas anotações em que recomendava um momento da batalha a ser pintado, sugestão seguida por Américo. Sendo assim, o pintor teve a sua disposição peças utilizadas no episódio e o testemunho do personagem principal do combate.

Em 1888, Pedro Américo publica *O Brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil*<sup>19</sup>. O texto divide-se em duas partes: um relato minucioso do episódio da Independência e uma justificativa dos parâmetros que orientaram a execução da tela. Esta obra traz alguns apontamentos importantes para entendermos como o artista resolveu a dualidade empiricismo/idealismo. Ao falar de sua pintura, Américo discorre sobre as dificuldades em trabalhar com um episódio tão longínquo da história e os impasses encontrados ao confrontar as fontes documentais com as exigências estéticas do meio artístico. A tensão entre “realidade” e “inspiração” é para ele a peça-chave do trabalho do pintor histórico.

Tal qual um historiador, o pintor também precisa apoiar-se numa minuciosa pesquisa documental para executar sua tela. Durante o texto, Pedro Américo arrola o material consultado para representar os trajes da Guarda de Honra, o perfil dos militares que acompanhavam D. Pedro I, a raça dos cavalos utilizados na ocasião, as viagens realizadas ao local do episódio e as instituições em que pesquisou.

*Minucioso até o escrúpulo. Fui duas vezes a São Paulo, depois de compulsar na Biblioteca Nacional, no Instituto Histórico e nas coleções particulares as obras nas quais alguma passagem me podia auxiliar; visitei a gloriosa colina do Ipiranga em companhia do Sr. Barão de Ramalho, presidente da Comissão do Monumento que ali se está erigindo, sob cujos olhos desenhei de diversos pontos sítio que serviu de cenário ao segundo e mais grandioso canto da rápida epopéia, assim como já dias antes e acompanhado do arquiteto Dr. Tommazzo Bezzi e de diversos outros distintos diretores dos trabalhos do referido monumento, o havia feito em relação aos horizontes do lugar em que se passou o fato inicial,*

---

<sup>19</sup> MELO, Pedro Américo de Figueiredo e. *O Brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil*. In: OLIVEIRA. & MATTOS. *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp/ Museu Paulista, 1999, p.11-27.

*antes de reunir-se D. Pedro à guarda*<sup>20</sup>.

A exigência cada vez maior de fidelidade histórica obriga os artistas a desenvolverem uma série de técnicas com esse fim. A metodologia de trabalho dos historiadores acaba servindo de parâmetro aos pintores históricos e a comparação entre o ofício desses profissionais inevitável. O artista vê-se obrigado a reunir e selecionar as informações e a partir delas decidir o que convém ou não entrar na sua narrativa.

*E se o historiador afasta dos seus quadros todos os incidentes perturbadores da clareza das suas lições e da magnitude de seus fins, com muito mais razão faz o artista, que procede dominado pela idéia da impressão estética que deverá produzir no espectador a sua obra*<sup>21</sup>.

Pedro Américo deixa bem clara sua opinião sobre até que ponto o artista deve submeter sua obra à precisão histórica: “a realidade *inspira* e não *escraviza* o pintor”<sup>22</sup>. Enumera ao longo do texto vários exemplos de detalhes que ocorreram durante o episódio da Independência e que não convinham aos desígnios da arte. São os princípios da composição e a função pedagógica da pintura histórica que devem sobrepor-se aos caprichos da realidade. A pintura histórica tal como a *historia magistra vitae* seria responsável por immortalizar o passado, seus heróis e suas lições, para que as futuras gerações aprendessem com os erros do passado, pois assim repetiriam somente seus bons exemplos.

*Do mesmo modo, conhecendo pelas estampas e pelos retratos literários a nobre fisionomia do Fundador do Império, e sabendo que D. Pedro na tarde de 7 de setembro sofria de um incômodo gástrico que o obrigou a separar-se da sua Guarda de Honra, não deveria o artista alterar desfavoravelmente os traços do augusto moço naquele momento solene; **porque se tal ocorrência foi com efeito real, e até mereceu a atenção do cronista, ela é indigna da história, contrária à intenção moral da pintura, e por conseqüência imerecedora da contemplação dos***

---

<sup>20</sup> MELO, O Brado do Ipiranga, p.21-22.

<sup>21</sup> MELO, O Brado do Ipiranga, p.19.

<sup>22</sup> MELO, O Brado do Ipiranga, p.19, grifos do autor.

### **pósteros<sup>23</sup>.**

Em 1871, Otaviano Hudson faz a seguinte declaração sobre a maneira como Américo relaciona idealização e pesquisa científica:

*A arte é uma interpretação racional e não uma imitação servil da natureza. Conforme com a teoria que ensina publicamente no seu curso de Estética, Pedro Américo não vai à pesquisa de pequenas manifestações da vida para atingir o ideal que almeja; mas de todas elas escolhe as mais expressivas, as mais eloqüentes, e longe de as copiar servilmente o eminente artista corrige-as, quer aformoseando como no semblante de Arouca, quer acentuando os traços gerais característicos, como nas figuras dos robustos soldados do ditador tirano, e ainda no expressivo arcação do cadáver do cavalo a que acima aludimos<sup>24</sup>.*

É interessante observar a diferenciação feita pelo próprio artista entre o trabalho do historiador e do cronista, filiando-se ao ofício do primeiro. No momento de criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), uma das principais preocupações de seus membros fundadores foi legitimar a autoridade da história sobre o passado através da definição do que não seria uma narrativa historiográfica. A narrativa que não fosse História dar-se-ia o nome de crônica. Segundo essa tradição, as crônicas forneciam relatos fragmentados do passado, não possuíam um sentido, uma moral. Caberia à história dotar esse passado de sentido. É a função da história e não das crônicas reconstituir o espírito de uma época e transmitir ao seu leitor uma moral. Pedro Américo definiu a pintura histórica a partir dos parâmetros estabelecidos pela disciplina História. Na perspectiva do artista, ambas possuíam como papel principal a transmissão de um conceito, sacrificando para isso detalhes que não serviam à função didática da pintura e da História.

Pedro Américo mostrou-se extremamente preocupado com a unidade, embora tenha recebido críticas em relação à fragmentação do tema também na tela “Independência ou Morte”. A unidade temática garantiria a transmissão de uma moral. Em seus relatos, o artista descreve o seu trabalho como uma

---

<sup>23</sup> MELO, O Brado do Ipiranga, p.20, grifos nossos.

<sup>24</sup> HUDSON, Otaviano. *Pedro Américo pintor de batalhas*. Descrição do quadro histórico da batalha de Campo-Grande. Rio de Janeiro: Typografia da Republica, 1871, p.11.

tarefa de captação, seleção e síntese de informações.

*Um quadro histórico deve, como síntese, ser baseado na verdade e reproduzir as faces essenciais do fato, e, como análise, em um grande número de raciocínios derivados, a um tempo, da ponderação das circunstâncias verossímeis e prováveis, e de conhecimento das leis e das convenções da arte*<sup>25</sup>.

Além do referido “problema gástrico” de D. Pedro I, Américo faz referências a outras minúcias do episódio que não se ajustavam à narrativa da história nacional, como por exemplo, os relatos que afirmavam que Sua Alteza cavalgava em um asno às margens do Ipiranga ou que a Guarda de Honra não estaria vestida com seus trajes de gala. Detalhes que, segundo o artista não devem ser incorporados à escrita da história nacional e muito menos à pintura histórica que serve aos mesmos fins, pois são “*incidentes perturbadores da clareza das suas lições e da magnitude dos seus fins*”<sup>26</sup>.

Américo afirmava que para compor um quadro de história ponderava entre um grande número de informações e a partir delas executava uma tela “*digna de ser oferecida à contemplação pública*”<sup>27</sup>. O deslocamento do ofício do pintor de história dá-se do particular ao geral, assim como Humboldt afirmava ser esse o sentido do caminho que deveria trilhar o historiador.

No ano de 1821, Wilhelm von Humboldt escreve *Sobre a tarefa do historiador*, primeiro texto a deslocar o foco da história para o historiador<sup>28</sup>. Neste texto, Humboldt afirma que o historiador deve compor o todo a partir do conjunto de fragmentos. Os acontecimentos sempre são vistos de maneira parcial, cabe ao profissional de história estabelecer as conexões entre esses fragmentos, isso somente é possível graças a sua capacidade imaginativa. Nesse sentido, Humboldt compara o ofício do historiador ao do poeta, para ele ambos utilizam a “fantasia”. Entretanto para os historiadores essa criatividade submete-se à experiência e à investigação da realidade. A busca do historiador está em alcançar o sentido geral da História, já que o particular

---

<sup>25</sup> MELO, O Brado do Ipiranga, p.19.

<sup>26</sup> MELO, O Brado do Ipiranga, p.19.

<sup>27</sup> MELO, O Brado do Ipiranga, p.19.

<sup>28</sup> HUMBOLDT, Wilhelm Von. Sobre a tarefa do historiador. *Anima*. História, teoria e cultura. Rio de Janeiro 1(2): 79-89.

somente pode fornecer uma visão deficiente da ação humana.

O olhar do historiador parte do específico para o geral, assemelhando-se muito às impressões de Pedro Américo sobre o ofício do pintor histórico. A “fantasia”/“imaginação” aparece na fala de ambos como elo fundamental entre a pesquisa e o seu projeto final. As minúcias trazidas à tona pela investigação – que não ajudariam a fornecer um sentido geral à História – não deveriam ser incluídas na narrativa, pois forneceria visões parciais do fato e tornariam turva a contemplação do todo. Os pintores de história tomaram não só os métodos de pesquisa da disciplina história, mas também se apropriaram dos debates sobre concepção de história e da tarefa do historiador. A modelo da História ajudava-os a definirem a natureza de sua obra e de sua condição de pintores de História. Vitor Meireles também buscou solucionar o embate entre idealismo e empiricismo através de caminhos diversos daqueles encontrados por Pedro Américo.

### **2.5. A BATALHA DOS GUARARAPES**

Em 1879, Vítor Meireles foi acusado de produzir uma imagem falsa da Invasão Holandesa, na medida em que uma guerra não poderia ser representada de forma tão pacífica. Entretanto, para chegar até aquela narrativa o artista empreendeu um meticuloso trabalho de investigação. Meireles passou três meses em Pernambuco onde realizou diversos estudos, pesquisou durante esse período no Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambucano (IAHGP) – onde encontrou armas e outros acessórios que o ajudaram a confeccionar sua tela. Sua pesquisa não se limitou a essa instituição:

*Assim em cerca de três meses que residiu no Recife, muitas vezes foi ao Guararapes, onde passou dias inteiros; percorreu Olinda, batendo de porta em porta, por assim dizer, em busca de uns quadros representando, segundo constara-lhe, a batalha que ia pintar, e, só depois de muito tempo, os pode encontrar, estragados, atirados a um canto, descolados, pois são pintados em madeira, representando dois, as duas batalhas dos Guararapes e o terceiro a das Tabocas; foi a Iguarassu, por lhe falarem em quadros comemorativos da guerra holandesa, existentes na matriz de S. Cosme e S. Damião; foi ao Cabo de Santo Agostinho; visitou*

*na capital todos os edifícios legados pelos batavos. Estudou tudo, pediu a tudo inspirações, procurou apoderar-se por intermédio dos despojos físicos, do espírito que os presidiu*<sup>29</sup>.

A opção de Meireles por aquela linguagem não o afasta de uma preocupação científica. Ao contrário, a idéia de resgatar o espírito de uma época a partir de seus vestígios, era segundo Humboldt, uma das principais tarefas do historiador<sup>30</sup>.

A releitura da tradição das pinturas militares operada por Lejeune foi fundamental para a produção do pintor brasileiro. No século XVII, as pinturas de batalhas tornaram-se formas de documentar as explorações reais. Esquecida durante um tempo, somente no oitocentos essa tradição foi resgatada com o trabalho de Lejeune. A dimensão da pintura militar como testemunha ocular foi reinventada, conformando a possibilidade de Meireles executar “A Primeira Batalha dos Guararapes” daquela forma. Encontramos duas preocupações em comum nas telas de Lejeune e Meireles: 1) a representação topográfica; 2) a reconstituição de estratégias militares.

Lejeune procurava reconstituir com muito cuidado a topografia dos lugares que retratava. O espectador poderia reconhecer o ambiente onde a batalha foi travada. A presença de determinados elementos na pintura – como ruínas, monumentos e montanhas – que tornassem possível a identificação do lugar onde a cena se desenrolava passou ser comum, justamente pela exigência de precisão histórica. Atento a essa demanda, Meireles representa ao fundo, na linha do horizonte, o Cabo de Santo Agostinho. Na obra *História das Lutas dos Holandeses no Brasil*, de Varnhagen<sup>31</sup>, a tentativa de tomada do Cabo de Santo Agostinho pelos holandeses foi deflagrada da batalha no Monte dos Guararapes<sup>32</sup>. Presente no catálogo da Exposição de 1879, o resumo

---

<sup>29</sup> SAMPAIO, *Op. cit.*, 1880, grifos nossos.

<sup>30</sup> HUMBOLDT. *Op. Cit.*

<sup>31</sup> VARNHAGEN, Francisco A. de. *História das lutas com os holandeses no Brasil*. Desde 1624 até 1654. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 2002.

<sup>32</sup> Em 1871, o historiador Francisco Adolfo Varnhagen, considerado o pai da historiografia brasileira, publicava o ensaio “História das Lutas com os Holandeses no Brasil desde 1624 a 1654”, impresso em Viena. No mesmo ano em que Meireles recebeu a encomenda para a tela “Primeira A Primeira Batalha dos Guararapes”, Varnhagen já publicava a segunda edição de sua obra, que só foi concluída em 1874.

histórico também localizava o Cabo de Santo Agostinho e sublinhava sua importância na trama, deixando claro ao leitor a importância do lugar para o desenrolar do combate.

*(...) corria boato que os holandeses preparavam-se para nova investida, tendo por ponto objetivo da sua exploração, com êxito certo de melhor colheita, o Cabo Santo Agostinho; situado em distância de 20 léguas de caminho, ao sul do Recife, que naquela época tanto se distinguia por seu grande desenvolvimento. (...) Barreto de Menezes, por sua parte, apenas teve notícia do ocorrido, convoca o conselho que decide sair logo ao encontro do inimigo. (...) No último plano, sobre o horizonte, vê-se o Cabo Santo Agostinho<sup>33</sup>.*

A representação topográfica, em especial do Cabo de Santo Agostinho, atuava em duas frentes: localizar onde ocorreu o evento histórico e permear o discurso com um elemento que remeta à história oficial. Duas maneiras de legitimar a narrativa pictórica por meio da ênfase no verossímil.

A representação de estratégias militares também atuava como um instrumento autenticador da veracidade apresentada no quadro. No caso de Lejeune a ênfase do quadro estava na disposição do exército no campo batalha, sem enfoque em nenhuma ação em especial. A tela “A Primeira Batalha dos Guararapes” narra um momento específico e bem definido da trama, porém o artista utilizou-se do seu conhecimento da estratégia militar para dispor os personagens de forma a validar seu discurso como mais verdadeiro.

Vítor Meireles compõe os personagens na cena conforme a narrativa de Varnhagen em *História das Lutas dos Holandeses no Brasil*, principal fonte do artista na execução da tela. Baseado nesta obra, Meireles dividiu o quadro em três partes segundo a posição de cada uma das frentes do exército lusitano. A imagem não se torna apenas uma representação de um episódio da história nacional, mas uma janela para esse passado. Se no caso de Lejeune, a reprodução das manobras de guerra em suas pinturas serviu para documentar a batalha, tal qual um relatório, no caso de Meireles, esse recurso permitiu

---

<sup>33</sup> *Catálogo das obras expostas na Academia das Belas Artes, em 15 de março de 1879*. Rio de Janeiro: Tip. Pereira Braga & cia., 1879, p. 18-22.

que a obra se tornasse uma espécie de fragmento desse passado.

A íntima relação entre imagem e palavra pode observada na apropriação que Meirelles faz da obra de Varnhagen. “Batalha dos Guararapes” parece tornar-se imagem-cópia, na definição de Christiane Raynaud, de *História das Lutas dos Holandeses no Brasil*<sup>34</sup>. A influência de Varnhagen é tão presente na pintura que não se restringe à representação da estratégia militar identificada pelo historiador naquele combate. Ao retratar a Invasão Holandesa, o artista não a representa como uma luta entre civilizados e bárbaros, mas como um combate entre heróis, justamente a abordagem de Varnhagen para o episódio. Meirelles não somente se utiliza do livro para compor a tela como também o traduz através em imagem.

## **2.6. A PINTURA COMO IDEALIZAÇÃO**

Em 1648, foi fundada na França a Académie Royale de Peinture et de Sculpture, responsável pela institucionalização de uma tradição teórica que tem suas origens no Renascimento. A doutrina acadêmica estabeleceu uma hierarquia entre os diferentes gêneros da pintura, no qual a pintura de história ocupava a mais alta posição. A valorização da pintura histórica sobre os demais gêneros pictóricos segue uma tradição que remonta a Leon Battista Alberti, em sua obra *Da pintura*<sup>35</sup>. Alberti afirma: “A maior obra do pintor não é um colosso, mas uma história. A história proporciona mais glória ao engenho do que o colosso”<sup>36</sup>. Um dos *topos* da *historia magistra vitae* reaparece quando falamos de pintura histórica. A função de distribuição a glória entre aqueles que a merecem, tornando-os imortais, deixando para a posteridade suas lições e exemplos.

Durante a gestão de Charles Lebrun, na segunda metade do século XVII, o secretário da Académie Royale, André Félibien sistematizou estes preceitos nas *Conférences de l’ Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Até o final do século XIX, as doutrinas acadêmicas perduraram em toda Europa e na América Latina.

---

<sup>34</sup> RAYNAUD, Christiane. *Le commentaire de document figuré en histoire médiévale*. Paris: Masson & Armand Colin Éditeurs, 1997.

<sup>35</sup> ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. São Paulo: Editora Unicamp, 1992, p. 107.

<sup>36</sup> ALBERTI, *Da pintura*, p. 107.

A competição entre as artes, em especial a literatura e as artes visuais, acirrada durante o Renascimento, estimulou o desenvolvimento de uma tradição de pintura narrativa. Tal doutrina baseou-se na Regra de Horácio, *Ut Pictura Poesis*, segundo a qual as noções transmitidas através da visão seriam sedimentadas de maneira mais rápida e eficaz na memória, enquanto aquelas adquiridas por meio da audição seriam facilmente esquecidas. A visão era apreciada enquanto instrumento de conhecimento mais confiável e legítimo, dessa forma a arte tornava-se fundamental na consolidação de valores morais. Sendo assim, o pintor, tal como o poeta, distinguia-se por sua capacidade de invenção e não somente por sua técnica. O artista não faria uma simples cópia do real, mas transmitiria um conceito, o que reafirmava o caráter racional da pintura.

A pintura histórica tornou-se o sustentáculo do ensino acadêmico e a sua valorização garantiu ao pintor um novo status dentro do âmbito social. Em *Conférences*, André Félibien dedicou-se à sistematização de regras para esse gênero artístico. Grande parte dos princípios estabelecidos por Félibien são evocados por Meireles em resposta à acusação de ausência de emoção em “A Primeira Batalha dos Guararapes”. O artista escreveu uma crônica com o intuito de filiar sua composição à tradição artística européia. Nesta, Meireles explicita um a um os preceitos da arte acadêmica aos quais se subordinou para executar sua tela.

O artista aponta a unidade da composição como um dos princípios essenciais da arte e afirma ter submetido a sua pintura a esse preceito. Segundo Meireles, “A Primeira Batalha dos Guararapes”, centra-se em um único assunto, eliminado de sua narrativa tudo que pudesse causar confusão ao observador e impedir a compreensão da mensagem ali exposta. Legitima sua composição a partir de uma tradição que concebe uma obra de arte somente se guiada pelo princípio da unidade.

*É dessa subordinação rigorosa na disposição dos episódios e sua relativa importância que resulta, sempre, num painel, o caráter de grandiosidade, a simplicidade e a perfeita unidade que, ainda os mais estranhos nesses preceitos da arte, jamais deixaram de reconhecer como indeclinável, e que me ufano de ter ali observado. (...) A arte entre nós está ainda no período da*

*juventude, a produção, como a crítica, não pode deixar de seguir as normas estabelecidas pelos povos, em que uma e outra têm melhor florescido*<sup>37</sup>.

Nas *Conférences*, Félibien pregava a necessidade de obedecer-se ao princípio da unidade. A observância desta doutrina exigia uma alta dose de idealização, uma vez que todas as figuras deveriam estar associadas e funcionar como reforço para a caracterização específica da ação do herói retratado. O quadro deveria narrar uma única ação (virtuosa), um único momento e um único cenário. Nas palavras de Félibien:

*O que chamamos de História ou de Fábula em um quadro é a imitação de uma ação que aconteceu, ou poderia ter acontecido, entre várias pessoas; é preciso, no entanto observar que em um quadro só poderá haver um único tema; e ainda que lhe seja coberto com um grande número de figuras, elas devem todas ter uma relação com a figura principal*<sup>38</sup>.

Ainda na defesa de sua obra, Meireles chama a seu favor outros princípios da teoria da pintura – como a importância da ordenação das figuras, das proporções, da perspectiva e do claro-escuro – também pregadas por André Félibien<sup>39</sup>.

Os episódios, por mais pitorescos e característicos de uma batalha, cujo fim fosse tão somente representar a destruição ou o extermínio de uma raça pela outra, não poderiam, na tela dos Guararapes, contribuir senão para excitar o interesse calculado pelo artista, que só cogitou de chamar a atenção do espectador sobre as personagens principais. (...) O movimento na arte de compor um quadro não é, nem pode ser tomado no sentido que lhe querem dar os nossos críticos. O movimento resulta do contraste das figuras entre si e dos grupos entre uns e outros; desse contraste, nas atitudes e na variedade das expressões, assim como também nos efeitos bem calculados das massas de sombra e de luz, pela perfeita inteligência da perspectiva, que, graduando os planos, nos

---

<sup>37</sup> SAMPAIO, *Op. Cit.*, 1880, p.244.

<sup>38</sup> FÉLIBIEN Apud OLIVEIRA & MATTOS. *Op. Cit.*, p.123.

<sup>39</sup> Cf: FÉLIBIEN, André. *Entretien sur les viés et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Paris, Trévoux, 1725; *Id.* Diálogos sobre as vidas e as obras dos mais excelentes pintores antigos e modernos. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura – textos essenciais*. vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2004.

dá também a devida proporção entre as figuras em seus diferentes afastamentos, nasce a natureza do movimento, **sob o aspecto de verossímil, e não cunho do delírio**<sup>40</sup>.

O artista deveria aliar a excelência de sua formação artística a sua fidelidade à pesquisa empírica. Para Vitor Meireles, o pintor histórico deveria estar familiarizado com as doutrinas da tradição pictórica, mas ao mesmo tempo buscar na representação somente a representação do “verossímil”.

As composições de Vitor Meireles e Pedro Américo, por mais diversas que fossem, obedeceram aos preceitos do empiricismo e do idealismo. O enfoque em um desses aspectos em detrimento do outro acabaria destituindo a obra de sua complexidade. A pintura de História constitui-se através da tensão entre a pesquisa científica e a idealização, no seio desse embate nasce esse gênero artístico.

\*\*\*

## RESUMO

Durante a Exposição de 1879, as telas “A Primeira Batalha dos Guararapes” e “Batalha do Avaí” foram alvos de diversas acusações. Uma das críticas mais duras foi a ausência de fidelidade na representação dos combates. Este artigo busca entender as escolhas estéticas de Vitor Meireles e Pedro Américo a partir do amplo debate entre realistas e idealistas, identificando os mecanismos utilizados por eles para legitimar suas obras aproximando-as de uma ou outra corrente.

**Palavras-chaves:** pintura histórica; Vitor Meireles; Pedro Américo.

## ABSTRACT

During the exposition of 1889 the paintings “A Primeira Batalha dos Guararapes” and “Batalha do Avaí” were aim of diverse accusations. One of them, the most difficult, was the fidelity in the representation of combats. This article intends to understand the esthetic choices of Vitor Meireles and Pedro Américo from the ample debate between realists and idealists identifying the mechanisms used for the artists to legitimize their paintings approaching it of another model.

**Key-words:** historic paintings; Vitor Meireles; Pedro Américo.

---

<sup>40</sup> SAMPAIO, *Op. Cit.*, 1880, p.244, grifos nossos.