

Entre a *opsis* e a *akôe*: as marcas de enunciação na pintura histórica e na crítica de arte do oitocentos*

Between *opsis* and *akôe*: the enunciation marks in the historical painting
and in the art criticism of the 19th century

Isis Pimentel de Castro

Doutoranda em História Social
Universidade de São Paulo (USP)
isispimentel@yahoo.com.br
Rua Augusta, 1059/904 - Consolação
São Paulo -SP
01305-100

Resumo

Este artigo analisa a relação entre a pintura histórica e a disciplina história durante o século XIX e traça paralelos entre o trabalho do artista e do historiador. Estes profissionais estavam engajados na formação de uma memória nacional e no estabelecimento de uma identidade. A Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) eram as instituições responsáveis pela construção simbólica da nação, por meio da narrativa sobre o passado, através da pintura histórica ou dos artigos do IHGB. Este texto busca entender as escolhas estéticas de Vitor Meireles e Pedro Américo a partir dos mecanismos utilizados por eles para legitimar suas obras.

Palavras-chave

Conhecimento histórico; Cultura historiográfica; Arte.

Abstract

This article analyzes the relation between historical painting and the history discipline during the 19th century and draws a parallel between the artist's work and the historian. These professionals were engaged in the formation of the national memory and establishment of an identity. The Imperial Academy of Fine Arts (AIBA) and the Historical and Geographical Brazilian Institute (IHGB) were the institutions responsible for the nation's symbolic construction, by the narrative about the past, through the historical painting and of the IHGB's articles. This text intends to understand the esthetic choices of Vitor Meireles and Pedro Américo from the mechanisms used for the artists to legitimize their paintings.

Keyword

Historical knowledge; Historiographical culture; Art.

Enviado em: 23/10/2008

Autor convidado

* Este artigo é uma adaptação da dissertação **Os pintores de História**, desenvolvida no Programa de Pós-graduação em História Social (PPGHIS-UFRJ) com o apoio da Capes. Cf: CASTRO 2007.

Na pintura histórica, a arte cava seus alicerces no terreno sólido da verdade, ou, se julgarem melhor, da Verossimilhança; edificar sobre outras bases é patentear desejo de aumentar o não pequeno número de ruínas existentes (SAMPAIO 1880, p.26).

A natureza do diálogo entre arte e história no século dezenove recaiu sobre outra relação também muito estreita, a estabelecida entre imagem e palavra. A negação da experiência sensorial como meio de obtenção de conhecimento levou à construção de uma hierarquia entre texto e imagem. Desta forma, a pintura histórica, tema deste artigo, buscou estreitar suas relações com a escrita para legitimar sua autoridade sobre a representação do passado. Em relação a esta legitimação temos algumas questões que lhe são concernentes, e tratadas a seguir. Os pintores de história amparam suas imagens em obras consagradas e documentos originais. Os textos dos catálogos das exposições produzem imagens através de uma narrativa que torna o leitor uma testemunha ocular do evento representado. A crítica de arte avalia a pintura pela sua capacidade de contar uma história tal qual uma crônica e no século XX. O ofício de pintor passa se identificar com o de historiador, sustentando-se na escrita e no método científico. A correlação imagem/palavra está restrita ao dezenove e particularmente à pintura de História. Sendo assim, o termo narrativa será empregado na análise das telas de História para pensar a especificidade do diálogo entre imagem/palavra nesse gênero artístico.

Os pintores de história imprimiam em suas telas elementos que serviam para legitimar a credibilidade de seu relato. Um dos principais instrumentos de validação da pintura de história era o procedimento de citações, que serão aqui divididas em duas categorias: citações às obras de outros pintores e referências às fontes de pesquisa – cartas, livros ou viagens.

1. A tradição artística: pesquisa, legitimidade e citação

O domínio da tradição artística e o diálogo com as obras de arte do passado e do presente referem-se à natureza do trabalho do pintor. “Para o pintor nada pode se tornar um ‘tema’, senão aquilo que ele é capaz de assimilar no vocabulário que já aprendeu” (GOMBRICH 1990, p.170). Desta forma, a citação era um instrumento legítimo da arte oitocentista. A 25ª Exposição Geral foi marcada pelas acusações de plágio feitas a Pedro Américo e Vítor Meireles, episódio conhecido como “Questão Artística de 1879”. A referência a outras obras era uma forma do artista exibir sua erudição e demonstrar seu domínio sobre a tradição artística.

A citação a outros pintores também poderia garantir a *veracidade* da cena representada, valendo-se da pesquisa da tradição artística para imprimir nas telas testemunhos mais fidedignos do acontecimento. A análise do historiador

da arte Jorge Coli do quadro "A Primeira Missa no Brasil" (1860), de Vítor Meireles, expressa essa finalidade do instrumento de citações (COLI 2005). Meireles não se restringiu à pesquisa de fontes primárias,¹ mas também valeu-se da referência à obra de outros pintores, como no caso da tela "Première messe en Kabilie" (1855), de Horace Vernet.



31

Primeira Missa no Brasil. Vitor Meireles, 1860. 268 X 356 cm. Óleo sobre tela. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes.

A missa representada por Vernet ocorreu em 1853 e celebrava o sucesso do projeto colonizador francês na África do Norte. O artista francês participou pessoalmente do evento e projetou o altar em que foi realizada a missa. Testemunha ocular do episódio e realizador da imagem que imortalizaria a submissão da colônia francesa, Horace Vernet conferiu à tela uma legitimidade que não poderia escapar a Meireles. Incumbido de produzir uma imagem que simbolizasse o ato fundador da sociedade brasileira, Meireles examinou minuciosamente "Première messe en Kabilie". A referência à obra de um artista que não somente representou uma cena análoga, como também vivenciou o momento em questão, imprimia à "Primeira Missa no Brasil" o elemento legitimador necessário à canonização dessa tela. Nas palavras de Coli,

(...) Vernet presenciara o acontecimento, fora mesmo seu *metteur-en-scène*. Esta situação, na qual um outro pintor, ainda mais de grande prestígio,

¹ A "Carta de Pero Vaz Caminha" foi utilizada como fonte por Vitor Meireles para realizar seu quadro "A Primeira Missa no Brasil", de 1860. Esta carta foi publicada em 1817, na "Corografia Brasília", de Aires de Casal.

era testemunha e participante do fato histórico, introduz um aspecto suplementar na 'verdade' que Meireles buscava: além da carta de Caminha, além do estudo da natureza local, havia uma experiência visual contemporânea análoga àquela passada em 1500, que permitia um reforço na verossimilhança da imagem. Por todas essas razões, nosso brasileiro tomou-a como modelo, e dela extraiu o núcleo de sua obra (COLI 2005, p. 38).

O pintor de História legitima sua obra não apenas pelo conhecimento da tradição artística, ocupa um lugar central na sua produção a referência às obras de renomados historiadores, aos relatos de testemunhas oculares e à sua experiência pessoal. A alusão a esses materiais podia ser feita na própria imagem ou em instâncias indiretas, como nos catálogos das exposições ou na crítica de arte. A esses dispositivos de ratificação de um texto visual ou verbal é dado o nome de marcas de enunciação.² São esses códigos que conformam uma narrativa como verdadeira, expressões como "eu vi" e/ou "eu ouvi" configuram-se como centrais na demarcação dos limites do verossímil em uma narrativa historiográfica. É a ausência ou a presença desses códigos que tornam o relato mais ou menos crível. Os pintores históricos deixavam suas marcas de enunciação nas telas que produziam com o intuito de validar sua narrativa como verdadeira. A relação entre o público e o artista também era estabelecida por meio de critérios de credibilidade por meio dos quais era o estatuto de veracidade que definia aquela obra como pertencente a esse gênero artístico.

Nos oitocentos, a pintura de História buscava fundar uma identidade nacional através da representação dos momentos históricos eleitos pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), fundado em 1838, como símbolos de nossa história. O sucesso da função didática destas telas somente seria possível se fossem apreendidas como um relato fiel do fato histórico, pois assim o observador a tomaria como real e estabeleceria uma relação de confiança com a mesma. Esses quadros estavam cercados de mecanismos de legitimação, seja no catálogo da exposição – onde havia roteiros de apreciação dos quadros que adequava o olhar do observador ao do artista –, na crítica de arte – que elegia quais telas eram mais fidedignas ou não – e, é claro, na própria pintura – que trazia consigo códigos que a conformavam como real.

O século XIX, dessa maneira, inaugurava no campo artístico um novo debate acerca do realismo. O grau de aproximação do real tornava-se um dos componentes fundamentais da arte, em especial da pintura histórica. O objetivo deste gênero artístico parece ter sofrido um deslocamento da sua função didática para sua capacidade de apreensão do real, mesmo sem haver uma completa sobreposição desta em relação àquela, permitindo que progressivamente as pinturas fossem se tornando uma representação que se pretendia verdadeira e objetiva do passado.

² Esse termo foi utilizado por François Hartog, no livro "O Espelho de Heródoto", onde o autor busca através de um jogo de espelhos fazer-nos refletir por meio da narrativa herodotiana sobre os princípios epistemológicos que marcam o conhecimento historiográfico ainda hoje. Cf: HARTOG, 1999.

As temáticas religiosas foram pouco a pouco deixadas à margem por aquelas voltadas para a história nacional, em alguns casos a religião foi posta a serviço da História, como no caso da tela "Primeira Missa no Brasil, de Vitor Meireles. Os pintores históricos viram-se confrontados com novas exigências e buscavam em outros campos os instrumentos para saciá-las. O grau de idealização aceito em uma obra sobre a história nacional é bem inferior ao permitido numa pintura mítica. A consulta às fontes não é mais uma opção, mas uma exigência. O artista precisava reunir dados sobre o fato a ser representado, então realizava observações *in loco*, arrolava a documentação e a bibliografia existentes sobre o assunto e, se possível, entrevistava testemunhas contemporâneas ao evento. A orelha (*akoê*) e o olho (*opsis*), as bases do método herodotiano, aparecem, aqui, como fortes marcas de enunciação. A pesquisa bibliográfica passa a ocupar a dimensão do "eu ouvi" – a leitura transformada no saber de oitiva –, enquanto a observação dos cenários de guerra e de seus vestígios materiais configuravam-se como uma extensão do "eu vi".

No livro "O Espelho de Heródoto", Hartog sublinha a supremacia da visão sobre a audição no que se refere à credibilidade do relato histórico (HARTOG 1999). A visão pressupõe uma experiência com o passado através da participação direta no evento narrado ou do contato com algum vestígio. O "eu vi" torna crível a fala do historiador, na medida em que a legitima pela experiência. A pesquisa apóia-se na *opsis*, na autópsia, naquilo que se pode ver com seus próprios olhos, contudo, quando as barreiras do tempo e do espaço se colocam a *akôe* a substitui. Mas é a autópsia a responsável pelo conhecimento de natureza mais verdadeira e confiável. Os pintores de história trabalham entre a *opsis* e a *akôe*, legitimando a partir dessas dimensões as suas narrativas como verossímeis.

33

2. Resumo Histórico: a construção de imagens através de palavras

Os catálogos das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes, fundada em 1826, começaram a ser publicados a partir de 1841.³ Até o ano de 1862, esse arrolamento de artistas e obras era divulgado no periódico "Notícia do Palácio da Academia Imperial de Belas Artes" e somente em 1864 passou a ser publicada de maneira independente. Esses catálogos não eram ilustrados, tratavam-se de relações com os nomes dos artistas, suas obras, e a localização dessas na exposição. Alguns traziam informações complementares, como é o caso dos textos sobre as pinturas de História, e são eles, justamente, o objeto de nosso maior interesse nos catálogos das Exposições de 1872 e 1879.

Esses textos visavam dar maior clareza ao público dos episódios narrados nas telas. Entendemos que eles eram parte integrante da pintura histórica, pois as completavam, na medida em que conformavam o olhar do observador de

³ A primeira exposição data de 1829 e não teve catálogo publicado.

acordo com a interpretação oficial da obra. O roteiro de leitura dessas obras divide-se em dois momentos: o resumo histórico propriamente dito e a descrição do quadro. O resumo histórico buscava inserir o observador no momento representado na tela e a descrição do quadro, além de identificar os personagens, o lugar e a data, também justificava as escolhas do artista.

O resumo histórico narra passo a passo as etapas que conduziram até a batalha representada na tela. Utilizando-se, às vezes, de uma linguagem pessoal, relatava cada lance do embate, recorrendo a uma narrativa que primava pela emoção e pelo dinamismo. O leitor poderia acompanhar cada um dos momentos da batalha, como se fosse uma testemunha do próprio combate. Recursos como a data, a hora, as tropas, os objetos e as pessoas encontradas durante o conflito eram utilizados para que o leitor produza ele mesmo imagens do evento. O visitante da Exposição Geral já era envolvido em imagens antes mesmo de apreciar as obras de arte. O catálogo era o responsável por fazer com que o espectador produzisse imagens da tela antes mesmo de vê-la. Imagem e palavra pareciam, ao longo dos oitocentos, se complementar.

Às 3 ½ horas da madrugada, logo depois de nascer a lua, dado pelo navio chefe o sinal de avançar, rompeu a honrosa marcha o *Barroso* levando a seu lado o monitor *Rio Grande*, seguido pelo *Bahia* com o *Alagoas*, e após estes, o *Tamandaré* com o *Pará* (CATÁLOGO 1872).

O leitor do catálogo poderia visualizar o amanhecer num acampamento militar ou o anoitecer a bordo de um navio de guerra, ou imaginar e sentir a tensão da tropa com o avanço das forças paraguaias por entre a correnteza das águas, durante a Guerra do Paraguai.

Na manhã do glorioso e para sempre memorável dia 11 de Junho de 1865 às 9hs, anunciavam as vigias ter à vista uma esquadra inimiga, a qual, favorecida pela grande correnteza das águas, em poucos minutos passou em frente a nossa margem oposta, e foi seguindo águas abaixo, para colocar-se junto da barranca do Riachuelo (CATÁLOGO 1872).

A especificação da data, assim como do horário, servia como forma de localização do leitor no tempo. E podemos ir mais além, atuava como uma forma de canonização daquela data, inserindo-a na linha do tempo dos fatos gloriosos da história brasileira, como é o caso do dia da primeira luta no Monte dos Guararapes.

No memorável dia 19 de abril de 1648, destinado a marcar mais um triunfo em testemunho de quanto pode o ardor e o patriotismo de um povo, ferido nos seus brios e que, firme na verdadeira justiça da causa que defende, e pela fé com que combate, sabe ser o vencedor; acharam-se os dois exércitos enfrentados para renhida luta (CATÁLOGO 1879).

Aliada à delimitação temporal, também se recorria à descrição do clima e

da topografia do terreno da batalha. O resumo histórico concedia mais que um relato de fatos, ele dava ao leitor as ferramentas para que imaginasse a cena, fornecendo, durante a narrativa, paisagens da batalha.

No dia 11 de dezembro de 1868, sob o comando do invicto general Duque de Caxias deu-se esta memorável batalha as margens do Rio Avahy, confluyente do Paraguai.

Era chuvoso o dia e a batalha que feriu-se as 10 horas da manhã terminou cerca de meio-dia pouco antes o sol rompeu as densas nuvens que escureciam o céu, e iluminou ao longe as coxilhas de Lomas Valentinas (CATÁLOGO 1879).

Esses textos nos fornecem por diversas vezes imagens épicas das batalhas nacionais, assemelhando-se mesmo com uma composição de pintura histórica.

Nesta ocasião, no meio do medonho estampido que partia de Humaitá, e dentre as densas nuvens de fumaça que toldavam o ar, vê-se subir um foguete que, partindo do Barroso, anuncia a toda a esquadra que o Passo de Humaitá está vencido (CATÁLOGO 1872).

O resumo histórico acabava complementando a pintura, pois é a partir da leitura que o visitante da exposição começava a ser seduzido pela narrativa da batalha, deslocando-se da postura passiva de leitor para a de testemunha ocular do combate, posição coroada quando se colocava diante da tela. Em alguns casos, o autor utilizava-se da primeira pessoa do plural para reforçar a inserção do leitor da narrativa:

A luta prolongou-se terrível, porque indecisa, durante algum tempo, até por vezes pareceu-nos necessário ceder. (...) A presença do general em chefe na extrema vanguarda do exército, o aspecto a um tempo galhardo e imponente dos oficiais que o acompanhavam, e sobretudo a impetuosidade dos nossos soldados, que seguiam tão nobre exemplo, foram motivos que determinaram a retirada precipitada dos paraguaios, os quais, à medida que fugiam para se entrincheirarem em uma defesa próxima, iam, segundo é seu costume, incendiando a macega e o sarçal do campo, para assim nos anteporem um obstáculo invencível, e ao mesmo tempo subtraírem-se aos nossos olhos, envoltos eles e nós nas labaredas e nos imensos turbilhões de fumo que se levantavam da terra (CATÁLOGO 1872).

Os resumos históricos também apresentavam a descrição dos quadros. Em algumas descrições, seus autores indicam onde e como os artistas realizaram suas pesquisas e qual o material analisado. A legitimação do relato presente nas telas passava a ser garantida através da utilização de procedimentos científicos pelo pintor. No caso do texto que acompanhava o quadro "Batalha de Campo Grande" (1871), existe a especificação das pesquisas realizadas por Pedro Américo para compor os soldados paraguaios, desde seu aspecto físico até seus uniformes.

As figuras paraguaias foram tiradas, mais ou menos modificadas pelas exigências da composição, dos muitos prisioneiros, e outros paraguaios, que estiveram nesta capital. Os uniformes e as armas brasileiras, bem como todos os objetos paraguaios, foram fielmente copiados do natural (Para maiores esclarecimentos, consultem-se as primorosas descrições, apreciações ou análises do painel, que correm impressas) (CATÁLOGO 1872).



36

Batalha de Campo Grande ou Nhuassú. Pedro Américo, 1871. 530 X 332 cm. Óleo sobre tela. Petrópolis: Museu Imperial.

As viagens ao local da batalha também eram um ponto importante para imprimir credibilidade ao tema representado. Essas viagens indicavam que o artista realizou pesquisas no local da batalha, mas principalmente imprimia na tela a dimensão do “eu vi” – o caráter da experiência. A autópsia como elemento por excelência de ratificação de uma narrativa como verdadeira, pois os conhecimentos produzidos através da visão são mais confiáveis do que os obtidos pelo ouvido.

(...) o autor fez uma viagem a Pernambuco com o único fim de estudar a topografia do lugar, onde se deu a batalha, conforme o refere a História (CATÁLOGO 1879).

Estes dois quadros (“Passagem de Humaitá” e “Combate Naval de Riachuelo”) encomendados em 1868 pelo Exmo. Sr. Conselheiro Affonso Celso de Assis Figueiredo, então Ministro da Marinha, e que *o artista para o seu maior desempenho, foi a custa do governo ao Paraguai fazer os indispensáveis estudos*, pertencem aquele ministério (CATÁLOGO 1872, grifos nossos).

O resumo histórico relativo à tela “Primeira Batalha dos Guararapes” (1879), de Vitor Meireles, é especialmente representativo. Ele é o único que, além de trazer todos os códigos acima mencionados, também se utilizou de outros instrumentos de legitimação, como por exemplo, a citação direta de uma obra historiográfica.



37

A Primeira Batalha dos Guararapes. Vitor Meireles, 1879. 500 X 925 cm. Óleo sobre tela. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes.

O autor do texto do catálogo especifica a bibliografia a partir da qual encontrou determinadas informações, valendo-se duas vezes de notas de rodapé – uma referindo-se à obra “Castrioto Lusitano”, de Rafael de Jesus e outra à “História das Lutas contra os Holandeses no Brasil”, de Varnhagen.

“Castrioto Lusitano”, de Rafael de Jesus, é sublinhada por José Honório Rodrigues como uma das obras setecentistas mais importantes acerca da história dos holandeses no Brasil (RODRIGUES 1963, p.75). Esta biografia foi encomendada pelo próprio João Fernandes Vieira e conta a história da invasão e da restauração através de sua trajetória. É importante ressaltar que João Fernandes Vieira foi representado na tela “Primeira Batalha dos Guararapes”, de Meireles – personagem em segundo plano à esquerda que corre em direção a André Vidal de Negreiros, no centro da pintura. Após a publicação desta obra, o autor foi nomeado o cronista-mor do reino no ano de 1681. Embora Varnhagen tenha criticado este livro, considerando-o evasivo, utilizou-o como fonte para a sua “História das Lutas com os Holandeses no Brasil”.

Sua primeira edição data de 1679, vinte e cinco anos depois da expulsão dos holandeses e trinta e um anos após a primeira batalha ocorrida no Monte

dos Guararapes. Em 1844, "Castrioto Lusitano" foi reeditado e oferecido em homenagem a D. Pedro II. Título importante a ser incluído na bibliografia selecionada pelo artista, já que foi encomendado por um dos principais personagens do combate – representado na tela – e considerado referência sobre a invasão holandesa – consultado inclusive por Varnhagen. O autor do texto do catálogo pauta-se na obra de Rafael de Jesus para dar a hora precisa em que o combate nos Guararapes começou e em que o artista se baseou para definir a iluminação da cena.⁴

Em 1871, o historiador Varnhagen 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 Batalha dos Guararapes", Varnhagen já publicava a segunda edição de sua obra, que só foi concluída em 1874.

O conhecimento que Meireles tinha da obra de Varnhagen é inquestionável. O resumo histórico também faz alusão ao autor na referência bibliográfica, mas não se limita a isso, o texto parafraseia a narrativa de Varnhagen em alguns momentos. Seguem abaixo trechos das duas narrativas, onde podemos observar sua semelhança. Primeiro o texto do resumo histórico:

Dispondo o ataque em três corpos, confia um dos flancos a Camarão, outro a Henrique Dias e o centro a João Fernandes Vieira, ordenado mais, que, dada a primeira carga, acometessem todos a arma branca. Avançaram os nossos com a maior resolução, e tal foi o ímpeto, que rompendo logo os batalhões inimigos, ficaram estes completamente desordenados, perdidos, e cheio de grande confusão. Henrique Dias, esse novo Cipião, mais uma vez mostra quanto pode o valor dos seus pretos, apossando-se por um momento da artilharia do inimigo, das suas munições e caixa do dinheiro; mas, lançando o inimigo a sua brigada de reserva comandada por Van-Elst e Hous contra Henrique Dias, não pode este sustentar-se, recuperando aquele o que havia já perdido (CATÁLOGO 1879).

38

Agora o mesmo evento, porém nas palavras de Varnhagen:

Ordenou, pois, o ataque em três corpos, confiando o de um dos flancos ao Camarão, o do outro a Henrique Dias, e o centro a João Fernandes Vieira. Dada a primeira descarga, acometeram todos a arma branca, e conseguindo romper o inimigo, chegaram a ter-lhe tomada a artilharia, munições e caixa do dinheiro. Lançando, porém, o chefe contrário a brigada de reserva, com os terços de van Elst e Haus, contra Henrique Dias, obrigou-o a retirar-se, sem lhe poder acudir a tempo a nossa reserva; pelo que conseguiu recobrar a sua artilharia, e o mais que se lhe havia tomado, visto que os nossos, ao romper as fileiras do inimigo, haviam ficado mais desordenados que ele (VARNHAGEN 2002, p. 237-238).

⁴ A nota do catálogo diz o seguinte: "Vide CASTRIOTO LUSITANO, p 508 da nona edição, segundo a de 1679, imprensa por Claesbeerch, e publicada em Paris por J. P Arland, no ano de 1844". Cf. CATÁLOGO 1879.

A presença de Varnhagen entre a bibliografia é mais um mecanismo utilizado para dar credibilidade não só ao texto do catálogo, mas à própria pintura.

3. A crítica de arte: instância de controle e consagração

As Exposições Gerais da Academia Imperial na década de 1870 foram marcadas pela expressiva presença do público.⁵ Graças a essa popularidade, diversos periódicos da época ocuparam-se desses eventos. Não só no Brasil, mas também em diversos países da Europa e da América Latina, a crítica de arte exercia um papel-chave, debatendo a função didática da arte, o valor do realismo na pintura, a importância das leis acadêmicas, os parâmetros que configuravam esta ou aquela obra como arte, além de fornecer roteiros de leituras das peças e da exposição como um todo.

É possível identificar nessas narrativas os mecanismos de legitimação da pintura histórica enquanto um relato fiel da história, além da própria definição e função deste gênero que circulava nos oitocentos. Assim como a história, a arte possuía um sentido moral.

A arte moderna tem um norte, a verdade; tem um fio, a justiça.
A justiça e a verdade, eis a missão civilizatória que lhe pode impor, sem o rebaixar (SAMPAIO 1880, p. 245).

39

A crítica de arte não raras vezes especificava os procedimentos de pesquisa utilizados pelos artistas, como é o caso das citações, do levantamento bibliográfico, da coleta de relatos de testemunhas sobre o tema das telas, entre outros.

Mantendo a primazia anteriormente ressaltada da experiência do olhar, na crítica de arte a visão tornava-se o elemento central nas acusações e defesas das obras de Meireles e Américo. No Jornal do Comércio do ano de 1879, Vítor Meireles foi recriminado pelo crítico por usar como modelos armas e roupas pertencentes ao Teatro do Sr. Ferrari e não os originais da época para executar a tela "Primeira Batalha dos Guararapes".

No Rio de Janeiro, afora algumas setas, arcos e toucados de plumas dos nossos selvagens, que se encontram no Museu Nacional, os artistas tem de se contentar com os recursos fantásticos e anacronismos do guarda-roupa do Teatro do Sr. Ferrari, e ainda assim só durante dois ou três meses

⁵ A Exposição Geral de 1872 foi a primeira a apresentar números significativos de visitação do público. As telas de batalhas causaram tamanha curiosidade que atraíram um total de 63.949 pessoas à exposição, sendo prorrogada graças ao interesse da população (ROSEMBERG 2002). A exposição de 1879 ficou marcada como a mais concorrida na trajetória da Aiba. A historiadora Ana Maria Cavalcanti aponta que este evento contou com um público de 292.296 visitantes, "praticamente o equivalente ao total da população da cidade do Rio de Janeiro da época" (CAVALCANTI 2004, p.58).

do ano.

A respeito de armas notáveis só conheço aqui a lança-obelisco do General Osório, e a bengala tortuosa do Barão de Caiapó.

Modelos desenhados também os não há no Brasil, e como estes objetos indispensáveis à feitura de um quadro histórico, faltam muitos outros (...). Com estes elementos ou, melhor ainda, com a falta deles, pintou o Sr. Vítor Meireles a sua *Batalha dos Guararapes*.

Agora, pergunto eu, poderá alguém exigir neste quadro: exatidão na aparência dos principais personagens do quadro, verdade absoluta nos acessórios, e correção minuciosa no desenho do nu, quando Vítor Meireles não teve a sua disposição nem retratos, nem museus, nem modelos?

Em que poderá, com justiça, exercer-se severidade para o quadro deste pintor?

Composição? (SAMPAIO 1880, p.24-5, grifos do autor)

Rangel de Sampaio, por outro lado, defende o artista na questão do contato com os objetos originais do século XVII, lembrando aos críticos que Meireles foi a Pernambuco e lá pode “ver” diversos artefatos dessa época.

Engana-se, pois, quem pensar que Victor, por carecer de modelos para a reprodução da armas, vestuários e outros acessórios do fato, a que deu o último traço de imortalidade, deixou alguma coisa a desejar a semelhante respeito.

Se ele não os teve com a abundância, com que os encontraria na Europa, principalmente nos Países Baixos, não deixou de obtê-los em Pernambuco. Há no Recife uma associação importante, que só não tem compreendido bem seu papel civilizador, porque só tem olhos para o período holandês: — É o Instituto Arqueológico Pernambucano. Pois bem, nele Vítor Meireles encontrou armas e muitos outros acessórios, de que teve necessidade (SAMPAIO, 1880, p. 259).

40

É interessante questionar por que Sampaio não menciona a coleção de cópias de armas do século XVII do amigo pintor. Meireles reuniu cópias de diversos instrumentos bélicos para ajudá-lo a compor seu quadro, porém a defesa que Sampaio fez do artista não mencionou essa coleção, optou por validar a obra pelo contato visual com as peças originais. Afirmar que o artista viu os vestígios do passado e que a partir deles compôs sua tela garante mais legitimidade do que um conhecimento obtido por meio de cópias. O pintor viu as peças, tocou-as, experimentou esse passado através do tato e da visão, esse passado não lhe foi transmitido por meio da *akôe*, mas sim da autópsia. A defesa é muito mais legítima quando pautada na experimentação do passado.

Nesse sentido, as viagens ocupam um lugar central nos argumentos de defesa ou acusação às pinturas de História; a marca “ele viu”/“eu vi” é constantemente retomada pelos críticos e pelo próprio artista. O ato de ir até o local da guerra invoca a dimensão da vivência.

Na obra “O quadro da Batalha de Guararapes, seu pintor e seus críticos”, Rangel de Sampaio recorre com freqüência à viagem do artista a Pernambuco, região em que se desenrolou o combate representado na tela “Primeira Batalha dos Guararapes” (SAMPAIO 1880). Nesse mesmo livro, o autor também sublinha a expedição do artista ao cenário da Guerra do Paraguai, com o intuito de reunir

informações para pintar “Combate Naval de Riachuelo” (1881) e “Passagem de Humaitá” (1871).

A primeira viagem mencionada por Sampaio foi a Pernambuco e durou cerca de três meses; teve como objetivo visitar o Monte dos Guararapes, lugar onde se desenrolou a batalha contra os holandeses no século XVII. Na outra viagem, o artista seguiu para o campo de batalha, em Humaitá, e observou a bordo do vapor *Brazil* alguns momentos da Guerra do Paraguai, inclusive a tomada da fortaleza localizada nessa região, em 1868. Essas incursões atuaram como marcas de credibilidade no relato do artista através da “experiência”, embora o façam de formas diferentes.

No caso da viagem a Humaitá e a Riachuelo é explícita a dimensão do testemunho, o artista vai à guerra para “ver ele mesmo” a batalha que pretende representar. Meireles pinta o que *viu*, ou melhor, ele pode pintar a Guerra do Paraguai por que ele a “experimentou”. Segundo Tucídides, somente por meio da *opsis* se poderia escrever a história, a visão entendida como o sentido humano mais confiável, era o único capaz de produzir um conhecimento válido. A história deveria ser sempre a história do presente, pois seria a única possível de ser verdadeiramente relatada, nenhuma informação obtida por meio da *akôe* era digna de confiança. Somente aquele que experimentou pode narrar à posteridade sua vivência; o fato de ter experimentado a guerra, dessa maneira, qualificaria Meireles a narrá-la.

Em Pernambuco, a vivência dá-se de modo mais sutil. Enquanto no caso particular da viagem a Humaitá, o artista vê o evento e é isso que o gabarita para retratá-lo, no caso da Invasão Holandesa a distância temporal impossibilitaria a visão *in loco*. Entretanto, a experimentação desse passado não lhe era de todo inacessível na perspectiva do século XIX. Rangel de Sampaio enfatiza a dimensão da experiência na História através da viagem de Meireles a Pernambuco.

Conscioso como é, atento ao estudo topográfico, e todos os acidentes físicos, que se ligam aos assuntos que intenta imortalizar em suas telas, ele, encarregado de comemorar a batalha dos Guararapes, ia examinar o teatro da ação.

E fazia bem. Os lugares célebres como que se prestam a narrar-nos os gloriosos feitos de que foram testemunhas – assim saibamos interrogá-los. Quando sobe-se pelo dorso inclinado dos Guararapes em demanda da Igreja dos Prazeres, do meio d’aquela paisagem esplêndida, iluminada por um céu da mais pura e nítida safira, e bafejada pelas mais frescas brisas do Atlântico; e de cima d’aquela solo esburacado pelas chuvas torrenciais do inverno e endurecido pelo sol de fogo d’aquelas regiões: *parece que homens, feitos, hábitos, costumes – todo o passado se desperta do túmulo da história*, como no poema árabe os cavalheiros desencantados, mediante a aspersão da água cor de ouro, pela Princesa Parizade (SAMPAIO 1880, p.10, grifos nossos).

O contato com o lugar da batalha parece permitir a vivência desse passado, através da visão do palco da ação, essa dimensão do “eu vi” dá condições ao

artista representá-la. A pintura é responsável por resgatar o passado, dar-lhe vida; a autópsia executada pelo artista e impressa na tela possibilita que o passado desperte do "túmulo da história". A fixação da cultura oitocentista com ressurreição do passado, ou seria melhor dizer com a morte, com a ausência, aparece-nos como questão uma vez mais.

(...) assim como a visita à necrópole é acto memorial de *re-presentificação* – suscitado a partir de *sinais* que referenciam um objeto ausente –, também a escrita (e a leitura) da história se constrói a partir de *traços* e de *re-presentações* que visam situar, na ordem do tempo, algo que se sabe ter existido mas que já não existe (CATROGA 2001, p.41-2, grifos do autor).

Ao lado da escrita e da leitura podemos colocar o ato de pintar e apreciar uma tela de história como uma forma de luto,¹ que paga as dívidas do presente com o passado, permitindo que as sociedades se situem temporal e moralmente.

Uma das principais críticas à tela de Pedro Américo, "Batalha do Avaí" (1877), deve-se ao fato do artista não ter ido ao lugar da batalha como o fez Meireles. Entretanto, para defender-se, Américo também recorre a outro *topos* da história, a *akôe*. O artista chama em sua defesa a troca de correspondência com os participantes da batalha, que não só conhecem o ambiente do combate, mas participaram do mesmo, tornando-os qualificados a narrar o episódio. Américo legitima sua interpretação como fidedigna a partir do recolhimento de informações de testemunhas da batalha; para ele, mais importante que observar o espaço onde a guerra se desenrolou, seria consultar seus próprios participantes.

42

Poderão taxar este testemunho como não tendo mais do que um valor genérico, por isso que o ilustre oficial que o presta não esteve na batalha. Pois bem, leiamos o depoimento de um que esteve, e até foi gravemente ferido:

"Illm. Sr. Dr. Pedro Américo. – Corte, 8 de Outubro de 1877. – Respondo à sua carta de 4 do corrente. Tive a satisfação de examinar cuidadosamente o seu belo quadro. É uma obra d'arte admirável, e penso que muito justos forão os elogios que lhe fizeram os célebres pintores da Itália.

Quanto à parte histórica o que posso dizer é que, apreciado no todo o seu quadro dá uma perfeita idéia da batalha do Avahy; se, porém, nos detalhes apresenta algum senão, eu não descubro; poderá ele existir, mas o que afianço é que nem ao próprio soldado que assistiu a batalha é dado descreve-la minuciosa e completamente.

Sou, etc. – Marques do Herval."

Ora aí tem como é o meu *idealismo*: muito mais positivo do que o *positivismo*

Na obra "Luto e Melancolia", de 1917, Sigmund Freud buscou compreender a relação estabelecida pelos homens com a experiência da perda, seja ela consciente ou inconsciente. Segundo ele, o luto seria antes de tudo um comportamento patológico, uma resposta à privação do objeto amado: "O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc" (FREUD 1992, p. 131). O indivíduo percebe que o objeto amado já não existe mais e investe no deslocamento da libido que a ele estava vinculado. O processo de desligamento do objeto amado conduz a uma supervalorização do mesmo. Curiosamente, o ato de lembrança é, ao mesmo tempo, um movimento de desligamento do objeto de amor: "Assim como o luto leva o ego a renunciar ao objeto, declarando-o morto e oferecendo-lhe como prêmio permanecer vivo, também cada uma das batalhas de ambivalência afrouxa a fixação da libido ao objeto, desvalorizando-o, rebaixando-o, como que também matando-o" (*Idem*, p. 140). A ausência gera a possibilidade da lembrança, o ato de lembrar é a ratificação dessa perda e a possibilidade de vida.

dos que negão e criticam sem saber; idealismo que baseia-se nos fatos essenciais e só despreza ou transforma aquilo que pode ser alterado ou omitido sem ofensa dos grandes princípios da arte ou da dignidade da história.

Agora vejamos se as afirmações dos que não foram ao Paraguai, e só nesta circunstância se lembrarão dele, serão mais valiosas do que a do artista que meditou sobre o assunto durante mais de 4 anos, que foi guiado pelas informações, partes oficiais, diário de campanha, etc., etc., a ele mandados de propósito pelo general em chefe, e que depois de tantos sacrifícios para realizar uma obra digna do seu país, tem a satisfação de vê-la sancionada pelos próprios generais que assistirão a batalha (MELO 1877, p.02, grifos nossos).

O fato de Pedro Américo não ter visitado Campo Grande ou Avaí também depunha contra ele em relação à descrição topográfica. A credibilidade de sua representação geográfica da região de combate foi questionada pela ausência de estudos *in loco* realizada pelo artista. A desconfiança gerou uma série de críticas contra "Batalha de Campo Grande" e "A Batalha de Avahy" e novamente foram os relatos dos participantes da batalha que argumentaram a seu favor.

A fidelidade da paisagem tem sido contestada com alguma aparência de razão, e sobre este assunto os realistas, ou materialistas da arte, têm – muito de indústria – raciocinado *á priori*, isto é, contrariamente ao seu modo sistemático de raciocinar, que é todo *indutivo*, o raciocínio é este: "Quem nunca foi a um país não o pode retratar. Ora, o autor do quadro não foi ao Paraguai, ao lugar da ação, logo, a pintura é inexata".

Neste caso, em vez de estarmos a negar ou a afirmar aquilo que nós não sabemos ao certo, recorramos ao testemunho insuspeito dos que lá estiveram. Foi o que fiz, já há dias, perguntando por carta a diversos oficiais que estiveram no Paraguai, "qual a impressão que lhes causará o fundo do quadro".

Eis o que me responderão:

"... Honrado pois com o seu conhecimento pessoal em uma das ocasiões que fôra saciar o espírito naquela fonte de sobrenatural inspiração, abstive-me, com cuidado, de articular uma palavra sequer em referencia ao que já fôra julgado pelos competentes, mas não pude conter-me quanto a propriedade com que V. S. soube transplantar para a sua tela esses campos e esteiros característicos do Paraguai, essa paisagem a que me acostumara durante três anos, e que agora aí vi-a desenvolvida diante de mim, tão fiel em todos os seus detalhes, tão verdadeira em todos os seus acidentes como se realmente me houvesse transportado repentinamente a esse país de dolorosas recordações para tantas famílias brasileiras.

Foi sem duvida em virtude desta minha exclamação, *ao reconhecer aquelas regiões de fisionomia somente peculiar ao Baixo-Paraguai*, que V. S. me honrou com sua carta de hoje, pedindo o meu parecer sobre o seu sublime quadro.....

Seu, etc. – *Barão de Teffé*. – Outubro 4 de 1877".

Bastava este testemunho, mas vamos a outro: é o do oficial que está no quadro a direita do Sr. Duque de Caxias.

"Rio de Janeiro, 13 de Outubro de 1877. – Illm. Sr. Dr. Pedro Américo de Figueiredo. – Respondendo á pergunta que V. S. me dirigiu em sua carta de 14 do corrente, a saber: 'Qual a impressão que me causou a paisagem representada no quadro da batalha de Avahy?' vou cumprir esse dever, repetindo as mesmas palavras, pouco mais ou menos, que lhe dirigi por

ocasião de ir ver o dito quadro.

Não me admira a reprodução da configuração de todo o terreno, sua ondulação, o rio, brejos e montanhas pouco elevadas que se avistam lá ao longe no fundo do quadro, porque para isso V. S. poderia ter sido socorrido por fotografias e esboços que tivesse obtido do campo do Avaí; *o que me admira e surpreende de forma a me supor transportado aqueles lugares é a natureza do Paraguai em toda a paisagem, e sobretudo na cor da vegetação, do campo e do arvoredo. Seu, etc. – Barão da Penha*. (MELO 1877, p.02, grifos nossos)



44

Batalha do Avaí. Pedro Américo, 1877. 500 X 1000 cm. Óleo sobre tela. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes.

O artista através do método herodotiano, pautado na *opsis* e na *akôe*, consegue imprimir na tela a *cor local*, tornando possível ao apreciador do quadro sentir-se transportado para aquele lugar e época. Desta forma, o espectador pode experimentar aquele passado, graças ao exímio talento e pesquisa do pintor.

A troca de correspondência estabelecida entre Pedro Américo e os protagonistas do combate também ratificava a tela "Batalha do Avaí" como um relato verdadeiro. Sempre que foi acusado de alguma imprecisão histórica foi ao relato dos combatentes que o artista recorreu. As críticas mais recorrentes à sua infidelidade ao fato histórico centravam-se em três elementos: a colocação do Barão do Triunfo em segundo plano, a representação da farda do Duque de Caxias desabotoada e o fato de ter chovido no dia do combate e o artista ter pintado raios de sol na obra.

Em relação ao episódio da farda desabotoada de Duque de Caxias, primeiro o artista desdenha a importância de tal detalhe.

O fato de desabotoar-se a meio a farda de um general, que está absorto no êxito de uma grande batalha, e que figura num quadro de tantos pormenores, não constitui atentado contra a integridade dos seus costumes, não fere os seus brios militares, não atinge ao seu caráter; e, se o fizesse, era em bom sentido, mostrando-o despreocupado de si próprio, e todo entregue aos seus terríveis e solenes deveres. Bem o sabe o Sr. duque, o qual riu-se muito, quando lhe perguntei se queria que eu retocasse a pintura para satisfazer aos inventores de boatos (MELO 1877, p.02).

Logo depois, porém se utiliza do próprio parâmetro da precisão histórica para legitimar a sua representação. Defende-se afirmando que a farda de Duque de Caxias estava desabotoada e ele assim a pintou, baseado no próprio depoimento do duque. E nesse momento a preocupação com a verdade chega à minúcia.

A prova, porém, de que o costume do general em chefe era todo individual, que não tinha esse alcance que se lhe quer atribuir, que não era propriamente para dar o exemplo – como já se disse – é que o chefe do seu estado-maior na mesma batalha trazia "*a farda abotoada somente pela parte superior, por três botões*", segundo me escreveu em papel que ainda conservo.

Mas quando mesmo o fosse, era fato que teria muita significação no terreno da disciplina militar, mas nenhuma em um conjunto estético tão complexo, aonde primeiro que tudo é necessário atender-se às mil exigências da arte, essa outra disciplina do gosto, que muitas vezes exclui a própria realidade naquilo que não é puramente essencial e característico (MELO 1877, p.02, grifos nossos).

45

No caso da representação do Barão do Triunfo em segundo plano, Pedro Américo afirma que assim o fez para ser fiel "à situação real dos personagens". Respalado no testemunho do Duque de Caxias, o artista sublinha que não é ele que peca em relação à história, mas sim aqueles que o criticam, pois não possuem nenhuma documentação ou relato para ratificar seu argumento, apenas partem de suposições. Ele, ao contrário, somente afirma aquilo que suas pesquisas lhe asseguraram, utilizando inclusive citações da carta de Caxias para provar que sua representação condizia com o ocorrido.

Objecção muito mais importante seria a que põe em duvida a situação real dos personagens, se, todavia, de leves alterações nas distâncias relativas dos personagens representados num quadro resultassem grandes perturbações para a história, ou grandes desaires para a estética. No caso a que se aplica esta observação, direi que, tanto quanto pude, fui fiel à verdade. O general Barão do Triunfo não podia estar colocado no primeiro plano sem grande desprezo das informações que colhi da fonte a mais autorizada e competente.

"No momento em que se deu o episodio acima – diz o Sr. Duque de Caxias, aludindo ao ferimento do Sr. Marques do Herval, *num documento expressamente escrito para guiar-me na composição do quadro* – apareciam ao longe, pelos flancos do inimigo, duas colunas de cavalaria brasileira que o cercavam, e das quais uma era comandada pelo general Barão do Triunfo". Ora, eu aproximei a tanto, essa coluna, quanto, sem violar a história, podia fazê-lo no interesse da arte e da semelhança individual.

Sob esse ponto de vista, se há em mim algum pesar é o de não ter podido

colocar mais próximo o Sr. Visconde de Pelotas “o qual, como oficial de cavalaria, foi – segundo o Sr. Duque de Caxias – o que mais fez nessa batalha, pelo que foi elevado a general nesse dia”.

As informações do Exm. Sr. duque, além de serem da maior competência, provam uma grande imparcialidade, bem digna da atenção do artista que se inspira na confiança dos testemunhos, muitas vezes astuciosos, dos contemporâneos (MELO 1877, p.02, grifos nossos).

Do mesmo modo como nos casos anteriores, o artista também legitima a sua representação dos raios solares na pintura pautado em fontes documentais, mais uma vez é a carta de Caxias que ancora a sua pintura. Outro ponto importante surge nessa citação de Pedro Américo, a relação imagem/palavra. Aqui ele explicita que a palavra, representada pela carta do Duque de Caxias, guia seu pincel. O texto verbal conduz a composição do quadro definindo o que deve ser representado ou não.

A falta de chuva torrencial em todo o quadro foi considerada como uma omissão anti-histórica. Vejamos.

“Principiou o combate às 10 horas da manhã, pouco mais ou menos, diz o Exm. Sr. Duque de Caxias no documento supracitado.

O dia estava *escuro e chuvoso ao principiar o fogo: de repente desfizeram-se as nuvens e apareceu o sol radiante*”.

Não fui, pois, inexato em representar a chuva já ao longe, e cessada nos primeiros planos, quando é evidente que pinte a batalha próxima ao seu desenlace (MELO 1877, p.02, grifos nossos).

3.1. O caso de Filipe Camarão

46

A representação do índio Filipe Camarão na tela “Batalha dos Guararapes” gerou uma grande polêmica entre os críticos de Vítor Meireles. Segundo eles, na ocasião deste combate, Camarão já estaria em idade avançada e não jovem como o artista o colocou. O interessante é que Meireles para defender-se de tais acusações cita dois autores: Varnhagen e d’Orbigny.

Em “História das lutas com os holandeses no Brasil”, Varnhagen narra sua pesquisa para estabelecer a data de nascimento de Antônio Filipe Camarão. A partir dos nomes Filipe e Antônio o historiador conclui que Camarão teria sido batizado por volta de 1580, ano em que “lutavam em Portugal pela Coroa, o Prior do Crato D. Antônio e Filipe II” (VARNHAGEN 2002, p. 248), seu nome seria uma homenagem a esses dois religiosos. Da possível data do batismo até a sua morte teriam se passado 68 anos, estimando que ele tivesse sido batizado pelo menos com 10 anos de idade, ele teria falecido aos 78 anos.

Após a leitura dessa obra, Vítor Meireles afirmou que havia começado a pintar Filipe Camarão como um senhor de idade avançada.

O Visconde de Porto-Seguro, na sua última obra *Holandeses no Brasil*, diz positivamente, tratando do célebre Camarão, que, adoentado e enfraquecido em parte pelo cansaço e pela velhice, terminava aquele índio os seus dias, tendo, pelo menos, setenta anos de idade.

Neste pressuposto tinha-o eu pintado, já velho, notando-se-lhe mesmo alguns cabelos brancos (SAMPAIO 1880, p.241).

Dois fatores o fizeram mudar de idéia: a importância de Filipe Camarão para a história do Brasil e o acesso a teorias raciais em circulação nos oitocentos. Meireles afirmou que durante a execução do quadro recebeu a visita de diversas pessoas, entre elas o desembargador Tristão de Alencar Araripe, e todas elas julgaram inoportuno a representação deste personagem como um idoso, sua aparência cansada não estaria condizente com um herói de nossa história. A função moral da pintura sobrepõe-se à fidelidade ao passado. Um herói não poderia ser retratado de forma caricatural, seu papel de exemplo à posteridade não pode se submeter a esse preciosismo histórico. O papel pedagógico da pintura histórica está acima dessas minúcias, mesmo que verossímeis.

Uma circunstância, porém, que julguei não dever desprezar, pela sua origem respeitosa, foi que me fez alterar a fisionomia do índio em questão, para dar-lhe a aparência que hoje se nota na tela dos *Guararapes* e que se particulariza como defeito...

(...) O Sr. Desembargador Tristão de Alencar Araripe, por mais de uma vez honrando com sua presença o meu *atelier*, também manifestou o seu pesar por ver assim caracterizado aquele personagem. E eu, que só desejo acertar, já pela fé que me mereciam as observações judiciosas, já por não parecer uma obstinação, entendi dever ceder, modificando-o no sentido em que hoje o apresento (SAMPAIO 1880, p.241).

47

Além das sugestões para alterar a aparência de Camarão, outro fator foi decisivo para esta mudança: os estudos científicos. Respalhando-se na obra "O homem americano da América Meridional", de Orbigny, Meireles afirma que os índios envelheceriam lentamente e mesmo com a idade em torno dos cem anos, eles continuariam com a aparência jovem.

Mais de uma pessoa me afirmou que Camarão, que eu havia representado, apesar dos seus setenta anos, não podia ser afigurado como velho, porque era ele índio, e que essa raça do norte, tão robusta, só começa a mostrar indícios de velhice depois de cem anos, e ainda em apoio de uma tal asserção temos o que nos diz d'Orbigny na sua obra *O homem americano da América Meridional* (SAMPAIO 1880, p.241).

As escolhas de Meireles são legitimadas pelas fontes que consultou, pelo seu conhecimento da bibliografia sobre o tema e pelas teorias raciais em circulação no século XIX. Ao optar por uma representação jovem de Camarão, mesmo aos 70 anos de idade, o fez ancorado em pesquisas de teor científico e histórico. O artista de uma só vez legitima sua representação como verdadeira e a vincula ao discurso científico, irrefutável na perspectiva oitocentista.

Artistas e crítica de arte ratificavam seus argumentos através de métodos familiares ao campo da História. Desde Heródoto, a *opsis* e a *akôe* formam as bases do método historiográfico e ainda hoje permanecem como *topos* da história, transformadas em notas de rodapé, citações e referências bibliográficas. As marcas de enunciação presente nas citações dos artistas em suas telas configuram-se como peças-chaves do diálogo entre a pintura de História e a disciplina História.



Estudo para Batalha dos Guararapes: Filipe Camarão. Vitor Meireles, c. 1874-1878. 45 X 53 cm. Óleo sobre tela. Rio de Janeiro: Acervo Museu Nacional de Belas Artes.

As relações entre pintura de História e História no oitocentos transcendiam as temáticas abordadas por ambas. A disciplina inspirou-se no exemplo da pintura para legitimar a objetividade de sua narrativa, tomando a imagem como reflexo do passado. Concomitantemente, os pintores apoderaram-se não só dos métodos de pesquisa da disciplina, mas também se apropriaram dos debates sobre concepção de História e a tarefa do historiador para definir a natureza de sua obra e de sua condição de pintor. Conforme o observado neste artigo, arte e História nos oitocentos possuíam uma estreita relação que perpassava a natureza, a função e o método de ambas – ao contrário do que se observa hoje após um longo processo de autonomização e especialização desses saberes.

48

Referências bibliográficas:

AS BELAS ARTES. Enciclopédia de Pintura, Desenho, Escultura, vol. 10. Porto Publicações e Artes Gráficas, 1997.

BARANTE, Prosper de. **Histoire des ducs de Bourgogne, 1364-1477.** In: GAUCHET, Marcel (org.). **Philosophie des sciences historiques. Le moment romantique.** Paris: Seuil, 2002.

CASTRO, Isis Pimentel 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]

CATÁLOGO da Exposição Geral de 1872. Arquivo da Academia Imperial de Belas Artes. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, 1872.

- CATÁLOGO da Exposição Geral de 1879.** Arquivo da Academia Imperial de Belas Artes. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, 1879.
- CATROGA, Fernando. **Memória, história e historiografia.** Coimbra: Quarteto, 2001.
- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. A relação entre o público e a arte nas Exposições Gerais da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. **Anais do XXIII Colóquio de História da Arte.** Rio de Janeiro: CHBA/UERJ/UFRJ, 2004.
- COLI, Jorge. A invenção da descoberta. In _____. **Como estudar a arte brasileira no século XIX?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p.23-43.
- FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. **Novos Estudos.** (32): 130-141, mar. 1992
- GOMBRICH, E. H. **Norma e forma:** estudos sobre a arte da Renascença. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- HARTOG, François. **O Espelho de Heródoto.** Ensaio sobre a representação do outro. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- HUMBOLDT, Wilhelm Von. Sobre a tarefa do historiador. **Anima.** História, teoria e cultura. Rio de Janeiro 1(2): 79-89.
- KOSELLECK, Reinhart. **historia/Historia.** Madrid: Editorial Trotta, 2004.
- MELO, Pedro Américo de Figueiredo e. O Brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil. In OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. & MATTOS, Claudia Valladão de (orgs.). **O Brado do Ipiranga.** São Paulo: Edusp/ Museu Paulista, 1999.
- _____. Bellas Artes – O quadro historico da batalha do Avahy. **Jornal do Commercio.** Rio de Janeiro, 27 de out 1877.
- RODRIGUES, José Honório. **Historiografia del Brasil.** Siglo XVII. México: Instituto Panamericano de Geografia e História, 1963.
- ROSEMBERG, Lilian Ruth Bergstein. **Pedro Américo e o olhar oitocentista.** Rio de Janeiro: Barroso Edições, 2002.
- SAMPAIO, João Zeferino Rangel de. **O quadro da Batalha de Guararapes, seu pintor e seus críticos.** Rio de Janeiro: Serafim, 1880.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **História das lutas com os holandeses no Brasil.** Desde 1624 até 1654. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora, 2002.